This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

KF 793

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

CHARLES SUMNER

CLASS OF 1830

SENATOR FROM MASSACHUSETTS

FOR BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

EN 1881

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

SOUS-SECRÉTARIAT D'ÉTAT DES BEAUX-ARTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 20 au 23 avril 1881

CINQUIÈME SESSION

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXXI

△
~~F.A18.13~~
v

HARVARD COLLEGE
MAY 23 1927
LIBRARY
Sumner fund

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 20 AU 23 AVRIL 1881

CINQUIÈME SESSION

CINQUIÈME RÉUNION DES DÉLÉGUÉS

DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS

OUVERTURE DE LA SESSION

CONSTITUTION DU BUREAU

Par arrêté en date du 13 avril 1881, rendu sur la proposition du Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts, M. le président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a décidé :

1° Que les réunions des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements seraient présidées successivement par

MM. LAUTH, administrateur de la manufacture nationale de Sèvres, membre du Comité (section de l'Histoire de l'art);
KAEMPFEN, inspecteur des Beaux-Arts, membre du Comité (section de l'Enseignement);
Henry HAVARD, membre du Comité (section de l'Histoire de l'art).

2° Que le vice-président de chaque séance serait choisi parmi les délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

3° Que le président et le vice-président seraient assistés, pendan les trois jours de la session, par

MM. Baumgart, secrétaire du Comité;
Escallier, secrétaire adjoint;
Roger-Ballu, secrétaire de la section de l'Enseignement,
Henry Jouin, secrétaire de la section de l'Histoire de l'art.

Séance du mercredi 20 *avril* 1881.

La séance est ouverte à une heure un quart, dans le grand amphithéâtre Gerson, sous la présidence de M. Lauth, administrateur de la manufacture de porcelaine de Sèvres, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

Assistent à la séance : MM. Du Sommerard, Pillet, Havard, Kaempfen et Baignères, membres du Comité; M. Comte, chef du bureau de l'Enseignement au sous-secrétariat d'État des Beaux-Arts.

M. le président invite le secrétaire du Comité à donner lecture de l'arrêté ministériel du 13 avril 1881 constituant le bureau de la session de 1881.

M. le président appelle au fauteuil de la vice-présidence M. Castan, membre non résidant du Comité, secrétaire honoraire de la Société d'émulation du Doubs.

M. le président prend ensuite la parole et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« La bienveillance de M. le président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, m'a appelé à présider la séance d'ouverture de votre cinquième réunion; c'est pour moi un honneur dont je sens toute l'importance et dont je lui suis profondément reconnaissant; c'est en même temps pour moi une grande

satisfaction, puisque cet honneur me permet de vous souhaiter la bienvenue ici et de me réjouir avec vous du développement considérable qu'ont pris nos réunions annuelles.

« Lorsqu'en 1877 M. le marquis de Chennevières ouvrait ce Congrès des Beaux-Arts dû à son initiative, il parlait devant une trentaine de délégués départementaux; « nos débuts sont modestes, « leur disait-il, comme ont été ceux des Sociétés savantes; la « Sorbonne aujourd'hui est trop étroite pour contenir les délégués « de ces Sociétés; il en sera de même pour nous dans peu d'années ».

« Et vous voyez qu'il a eu raison, puisque le mouvement s'est propagé d'un bout à l'autre de la France, et que j'inaugure aujourd'hui les travaux d'une Assemblée dans laquelle je salue des artistes, des savants, des maîtres, des archéologues de presque tous nos départements.

« Messieurs,

« L'Exposition de 1878 nous a montré à tous combien il était nécessaire que la France fît un effort sérieux pour rester la maîtresse sur le domaine des Beaux-Arts et sur celui des arts industriels; non qu'elle soit sortie vaincue de cette lutte, mais chacun a pu voir que les nations voisines avaient marché à pas de géants dans le champ que nous cultivions presque seuls naguère et où nous avions conquis une suprématie incontestée. — Le moment était venu d'ailleurs pour nous : depuis 1870 les angoisses les plus poignantes avaient détourné les patriotes de toutes préoccupations étrangères à la sécurité de la France; l'Exposition montra notre pays en possession de lui-même; son activité, son énergie, son honnêteté avaient multiplié ses ressources; confiante dans son armée nationale, dévouée au Gouvernement qu'elle a choisi et qui ne laissera attaquer ni son honneur, ni son intégrité, la France avait définitivement repris le cours de ses occupations normales, et chacun se remettait au travail, en ne conservant au fond de son cœur que le douloureux souvenir d'une guerre néfaste et l'espérance qui n'est jamais défendue aux vaincus.

« C'est à ce moment que s'est manifesté en France, sous le coup

de la surprise que nous a donnée l'Exposition, ce besoin de conquérir à nouveau la place qu'elle avait toujours occupée, de développer le culte et l'amour des Beaux-Arts, de donner à ses enfants, si admirablement doués pour l'intelligence de ce qui est beau, l'instruction nécessaire au développement du génie artistique, qui est l'une des caractéristiques du tempérament français.

« Et vous, Messieurs les délégués des départements, vous vous êtes rencontrés d'accord avec Paris où toute idée de progrès est si passionnément accueillie, d'accord avec le Gouvernement, qui prit hardiment l'initiative de grandes et importantes réformes.

« Est-il besoin de rappeler ici les nombreux services que vos Sociétés ont rendus dans ces dernières années et l'empressement avec lequel vous avez donné à l'Administration des Beaux-Arts votre concours dévoué chaque fois qu'elle y a fait appel ?

« Grâce à vous, l'Inventaire des richesses d'art de la France se complète avec rapidité; vos publications, vos travaux, vos recherches de tous genres attirent sur vos villes l'intérêt du monde entier; votre ardeur passionne pour l'amour des arts une foule de citoyens qui jusqu'ici y étaient restés insensibles. C'est un véritable réveil national auquel nous assistons, et c'est à vous, Messieurs, que la France en devra le bonheur.

« Multipliez vos efforts, encouragez le développement des écoles de dessin et d'art industriel, provoquez, par des expositions locales et par la création de musées provinciaux, le concours du Gouvernement, qui, j'en ai la certitude, sera heureux de contribuer à leur développement; cherchez à établir entre vous des relations suivies par voie d'échanges, insistez auprès de vos conseils municipaux et généraux pour obtenir d'eux, par l'allocation de larges subventions, la décoration de vos mairies, de vos écoles, de vos hôpitaux; en mettant ainsi sous les yeux des citoyens, dès leur enfance et dans les circonstances les plus sérieuses de leur vie, des tableaux dignes de leur admiration, vous développerez en eux le goût des arts, le sentiment du beau, l'amour des choses nobles et élevées.

« Pendant que vous donniez par vos efforts, suivis de si nombreux succès, la mesure de ce que peut produire l'initiative privée, le ministre des Beaux-Arts montrait, par une série de créations nouvelles, qu'il avait conscience du rôle supérieur que l'État doit jouer dans le développement de nos tendances artistiques.

« Le musée des moulages, le musée pédagogique, l'envoi dans les départements des Inspecteurs chargés de reconnaître l'état de l'enseignement du dessin et dont les rapports ne précéderont que de peu de temps sans doute l'obligation de cet enseignement, la transformation en établissement national de l'École des arts décoratifs de Limoges; ces créations multiples dues à l'intelligente activité du Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts et à la générosité du Parlement inaugurent la voie nouvelle dans laquelle nous sommes entrés.

« Bientôt sans doute (de récents discours nous l'ont appris) nous assisterons à l'ouverture d'écoles supérieures régionales et de musées régionaux, nous verrons circuler dans nos départements des collections précieuses tirées de nos galeries et de nos manufactures, nous posséderons enfin à Paris un musée national des arts décoratifs.

« A côté de ces modes nouveaux d'enseignement, dont l'influence ne tardera pas à se faire sentir, si déjà elle ne l'a fait, je ne me pardonnerais pas d'oublier nos grandes manufactures nationales, et je vous demande la permission d'en dire un mot.

« Les manufactures nationales doivent jouer sous le gouvernement de la République un rôle différent de celui qu'elles remplissaient sous les gouvernements monarchiques. Dépendant naguère du Souverain, elles produisaient des objets d'art réservés à ses palais et destinés à être offerts en cadeaux, ou des objets de service pour les offices des nombreux châteaux de la Couronne.

« La mission des manufactures nationales est plus élevée aujourd'hui; entretenues par la nation, elles doivent servir à son éducation; elles ne peuvent plus être des fabriques, elles doivent être des écoles, j'oserais dire des Académies.

« Tel est le rôle que je voudrais voir jouer notamment à la manufacture de Sèvres, que j'ai été, par la confiance du Gouvernement, appelé à diriger depuis deux ans. Au point de vue purement technique, elle doit chercher des procédés de fabrication nouveaux, vaincre les difficultés que présente l'exécution des pièces délicates, faire des expériences utiles au développement de nos connaissances céramiques, expériences devant lesquelles le fabricant est souvent obligé de reculer, et le résultat de toutes ces

recherches, tentées avec l'argent du pays, doit être livré à la publicité afin de servir à faire progresser l'industrie privée.

« Au point de vue de l'art, augmenter incessamment les richesses de nos collections, créer des formes nouvelles, imaginer des genres de décoration originaux, produire enfin à côté des œuvres somptueuses, destinées aux musées et aux palais nationaux, des objets délicats et charmants qui puissent servir de types de bon goût et de parfaite exécution, tel est le programme que je voudrais réaliser.

« Pour l'atteindre, il ne suffit pas d'avoir à sa disposition des mains habiles : ces mains habiles doivent être dirigées par des hommes instruits. Les artistes distingués que j'ai eu le bonheur de rencontrer à Sèvres devront avoir de dignes successeurs, les élèves devront surpasser leurs maîtres. Aussi, en organisant définitivement l'école de la manufacture de Sèvres, ai-je donné à nos jeunes gens un programme d'études aussi complet que possible. Apprendre à voir d'abord, reproduire ensuite ce que leur œil aura compris, telle est la base de l'éducation de nos élèves, mais il faut que leur imagination soit constamment tenue en éveil par l'approche d'un concours ou d'un examen; il faut qu'ils étudient l'histoire et les sciences naturelles, qu'ils apprennent, par la contemplation des chefs-d'œuvre de nos musées, à saisir la pensée des grands maîtres; il faut enfin qu'ils comprennent que le véritable artiste doit être à la fois un poëte, un philosophe et un savant.

« Si les efforts que nous tentons sont couronnés de succès, j'ai la conviction que nous aurons rendu un service réel à notre pays; que cette pépinière d'hommes d'élite reste à Sèvres pour la gloire de notre manufacture, ou que l'industrie privée nous les demande pour sa propre illustration, nous aurons contribué au développement d'une des branches les plus intéressantes des Beaux-Arts, et affirmé une fois de plus la volonté du gouvernement de la République de répandre partout l'instruction, en même temps que le goût et l'amour des belles choses.

« Excusez-moi, Messieurs, de vous entretenir de ces affaires que vous considérez peut-être comme trop personnelles, mais ne sommes-nous pas réunis ici pour nous mettre les uns les autres au courant de nos travaux, de nos désirs, de nos espérances? Il m'a paru intéressant de vous faire connaître les tendances actuelles

de la manufacture de Sèvres, et je serais trop heureux si ce que je vous en ai dit vous fait éprouver le désir de visiter avec moi ce grand établissement national.

« Le coup d'œil que j'ai jeté sur ce qui a été fait dans les départements et à Paris pour le développement de la culture des Beaux-Arts dans ces dernières années, montre que de sérieux efforts ont été faits, des progrès nombreux réalisés. Le désir de faire mieux encore, l'énergie que donne l'amour passionné du pays, nous sont communs à tous, Messieurs; continuons donc à travailler pour chercher à augmenter la richesse artistique de la France. Unissons nos efforts pour laisser derrière nous une trace durable de notre passage, et faisons des vœux pour que cet enseignement démocratique des Beaux-Arts, auquel nous convions tous les enfants de notre pays, produise rapidement des résultats favorables à la gloire et à la prospérité de la République.

« Messieurs, je déclare ouverte la session de 1881. »

M. Castan, secrétaire honoraire de la Société d'émulation du Doubs, membre non résidant du Comité, donne lecture d'un mémoire ayant pour titre *le Bronzino du musée de Besançon.* Dans ce travail, M. Castan a retracé l'histoire peu connue de l'un des tableaux les plus remarquables d'Angiolo Bronzino, commandé à l'artiste par le duc Cosme de Médicis. Offerte à Granvelle, ministre de Charles-Quint, la *Déposition de la croix* de Bronzino est aujourd'hui conservée au musée de Besançon.

M. Abraham (Tancrède), conservateur du musée de Château-Gontier, correspondant du Comité, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne, lit une notice historique et archéologique sur un château Renaissance de la Mayenne. Ce monument est le château de Saint-Ouen, construit au début du seizième siècle pour Guy-Leclerc, conseiller de la reine Anne. M. Abraham s'est appliqué à décrire la décoration architectonique du château, dont l'architecte n'est pas connu, mais que des présomptions sérieuses autorisent à attribuer à Jean de Louen, émule de Juste et de Texier.

M. Durieux, secrétaire général de la Société d'émulation de Cambrai, correspondant du Comité, lit une étude développée sur

les sculpteurs Boitteau. C'est un mémoire absolument inédit, puisé aux sources originales, dans lequel est racontée l'histoire curieuse d'une famille d'artistes cambrésiens qui, pendant deux siècles, a décoré de statues, de panneaux décoratifs les beffrois, les églises et les maisons de ville des Flandres françaises.

(M. le Sous-Secrétaire d'État au ministère des Beaux-Arts, accompagné de M. le Secrétaire général de l'Administration, fait son entrée dans la salle des séances pendant la lecture de M. Durieux.)

M. Le Breton (Gaston), directeur du musée céramique de Rouen, correspondant du Comité, signale un mémoire inédit de la fin du dernier siècle relatif à la manufacture de porcelaine de Sèvres. L'auteur de ce mémoire est Jullien, directeur de la manufacture de Mennecy en 1798. M. Le Breton a fait du travail de Jullien le point de départ d'une étude personnelle sur la céramique, et le manuscrit découvert aux Archives Nationales est habilement commenté et développé par le directeur du musée céramique de Rouen.

M. Advielle, membre de l'Académie d'Arras, donne lecture d'un intéressant historique sur les écoles de dessin d'Arras; il établit d'une façon précise l'origine de ces établissements, retrace la période de leur accroissement et rappelle que cet enseignement a produit de bons artistes et de bons artisans.

M. Michel (Edmond), membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité, lit une communication sur la sculpture tumulaire de l'Orléanais. C'est un inventaire consciencieux des tombeaux ornés de figures en ronde bosse et en bas-relief, qui existent encore dans l'Orléanais. Le relevé descriptif de ces monuments est complété par d'ingénieuses observations et des rapprochements curieux.

M. Parrocel, membre de l'Académie de Marseille, fait une communication verbale sur l'art dans le Midi. Les artistes, les monuments de la Provence sont l'objet, de la part de cet archéologue, d'aperçus intéressants dont l'ensemble constitue l'histoire du mouvement artistique dans l'une des plus riches provinces de la France, et spécialement à Marseille.

La séance est levée à quatre heures un quart.

Séance du jeudi 21 *avril* 1881.

La séance est ouverte à une heure quinze minutes, sous la présidence de M. Kaempfen, inspecteur des Beaux-Arts, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. Landmann, membre de la Société d'émulation des Vosges, est appelé au bureau en qualité de vice-président.

MM. Bellay, Havard, Müntz, de Liesville, Pillet, membres du Comité, assistent à la séance.

Au début de la séance, M. le président prononce le discours suivant :

« Messieurs,

« Vous vous plaisez à étudier l'art et les œuvres du passé; volontiers, dans vos mémoires et dans vos notices, vous arrêtez nos esprits sur les merveilles que le génie français a enfantées autrefois et qui sont célèbres dans le monde entier, recherchant leurs origines, racontant leur histoire, mettant mieux en lumière certaines de leurs beautés; volontiers aussi vous signalez à notre attention des trésors qui ne sont connus encore que d'un petit nombre et qui méritent l'admiration de tous.

« Mais le passé ne vous absorbe pas; ce n'est pas derrière vous seulement, c'est devant vous aussi que vous regardez, et ce qui peut maintenir dans tout son éclat le prestige de notre pays, qu'il s'agisse des manifestations de l'art pur ou de celles de l'art appliqué aux objets utiles, vous touche et vous passionne.

« C'est pourquoi vous écoutiez avec un vif intérêt votre président d'hier vous montrant qu'un des soucis de ceux qui ont plus particulièrement charge de la prospérité et de la gloire de la France a été, dans ces derniers temps, de veiller à ce qu'elle ne perdit rien de sa supériorité dans ces produits de l'industrie que l'art embellit, ennoblit, et dont il constitue souvent la principale valeur.

« L'honneur qu'a bien voulu me faire M. le président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en me dési-

gnant pour présider une de vos séances, m'autorise à vous adresser quelques paroles. Permettez-moi, usant d'un droit dont, croyez-le bien, je sens tout le prix, de me souvenir que, membre du Comité des Sociétés artistiques des départements, c'est à la Section de l'enseignement que j'appartiens, et d'insister sur quelques traits de ce tableau rapide où l'on vous montrait ce qui a été fait depuis notre session et ce qui se prépare pour un avenir qui n'est pas éloigné.

« Lorsque, nous rendant un service que nous n'avions peut-être pas eu la modestie de prévoir, nos dernières Expositions universelles nous eurent révélé chez les étrangers des progrès inquiétants pour nous, que fallait-il faire, je ne dis pas pour n'être point surpassés ou même égalés, — l'imagination vive, le bon goût et l'habileté de nos artistes et de nos ouvriers nous auraient sans doute épargné cette disgrâce, — mais pour rétablir la distance entre nous et ceux qui nous suivaient d'un peu trop près?

« Propager l'étude du dessin, réformer les méthodes, multiplier les bons maîtres et les bons modèles.

« De là, la création d'une Inspection de l'enseignement du dessin, se recrutant parmi des hommes qui ont à la fois le talent et l'expérience; l'institution d'un Conseil chargé d'examiner les questions qui se rapportent à cet enseignement, et que vient de fortifier encore l'adjonction de membres nouveaux d'une compétence éprouvée; l'inscription au Budget d'un crédit de 350,000 francs, permettant de doter les écoles municipales de dessin de cours nouveaux, de leur fournir des séries de modèles rationnellement formées, d'améliorer les locaux et le matériel scolaires, d'augmenter le traitement des professeurs, d'accroître le nombre des récompenses, de donner aux élèves les mieux notés et les plus avancés dans leurs études des bourses de voyage.

« Aux efforts du Gouvernement et à la libéralité des Chambres, les efforts et la bonne volonté des administrations communales et des directeurs d'école avaient bien vite répondu; il s'était fait presque aussitôt un mouvement auquel il n'était guère de ville, grande ou petite, qui n'eût pris part. Ce mouvement, depuis un an, va s'accentuant tous les jours; il y a comme une rivalité d'empressement à bien faire.

« Si le Chef du bureau de l'Enseignement, dont je ne veux pas me

refuser le plaisir de louer ici le zèle intelligent et le dévouement à une tâche qui est très-lourde, pouvait mettre sous vos yeux les lettres qui arrivent de tous côtés à l'Administration, signalant les lacunes à combler, exposant les projets à l'étude, annonçant des votes de crédits importants destinés à subventionner plus largement des écoles anciennes ou à en créer de nouvelles, vous seriez surpris et charmés de tant d'ardeur, d'activité, d'esprit d'initiative.

« Où il y avait beaucoup déjà, il y a davantage aujourd'hui ; où il n'y avait qu'un peu encore, ce peu se développe et s'accroît; où il n'y avait rien, il y a quelque chose.

« Une vingtaine de communes ont maintenant des écoles ou des cours de dessin, qui tout dernièrement encore n'en avaient pas.

« Quatorze grandes villes : Caen, Rouen, Douai, Lille, Nancy, Rennes, Angers, Bourges, Bordeaux, Clermont, Saint-Étienne, Montpellier, Toulouse, Marseille, ont dès à présent ou auront dans quelques mois des écoles de dessin, que j'appellerai des écoles de plein enseignement, de véritables écoles régionales. Limoges aura son école d'art décoratif; celle de Nice s'ouvre lundi prochain.

« J'ajoute que deux cents établissements ont participé à la subvention votée pour 1880, et que trois cents envois de modèles, comprenant environ dix mille pièces, ont été faits.

« Y avait-il lieu de craindre que les municipalités prissent quelque embrage de l'intérêt manifesté par l'État pour des écoles qu'il n'avait pas fondées? Je ne sais; mais vous le voyez, c'eût été une crainte vaîne; les municipalités ont compris tout de suite que l'État n'avait nul dessein pervers, qu'il ne méditait rien contre leur légitime indépendance et se contentait d'offrir sans prétendre imposer; aussi n'ont-elles guère songé que je sache à repousser ses présents en lui jetant un *timeo Danaos* hautain et farouche.

« Mais à tous ces enfants, à tous ces jeunes gens, à tous ces adultes dont il importe de faire de bons dessinateurs, il faut des maîtres excellents. Ils sont rares encore; il est urgent de remédier à une pénurie dont les effets seraient funestes.

« Un brevet d'aptitude à l'enseignement du dessin a été institué. Il est délivré aux aspirants professeurs qui en ont été jugés dignes, à la suite d'examens subis à Paris.

« Mais si les candidats n'ont point appris à enseigner, combien

s'en rencontrera-t-il parmi eux qui se montreront capables de le faire?

« Créer des cours normaux pour former les maîtres de dessin devenait donc une conséquence nécessaire de l'institution du brevet d'aptitude. Fallait-il les établir à Paris? Il a paru préférable de les organiser dans les écoles des départements, qui, par leur importance, par les ressources qu'elles offrent au point de vue des études, peuvent être considérées comme des centres régionaux d'enseignement. Déjà des cours normaux fonctionnent à Lille et à Douai. Un programme détaillé des épreuves imposées aux candidats au professorat, élaboré avec le plus grand soin et arrêté, il y a quelques semaines, par le Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin, indiquera clairement aux maîtres anciens, à qui l'on demandera de frayer la voie aux maîtres futurs, l'étendue et les limites de leur mission, et bientôt tous ceux qui ambitionneront le certificat d'aptitude pourront se préparer à le mériter sans déplacement difficile et onéreux.

« La vue des belles œuvres achève l'éducation commencée par le professeur. Quel intérêt n'y aurait-il pas à mettre sous les yeux de nos ouvriers d'art des spécimens choisis de l'industrie artistique de tous les temps et de tous les peuples civilisés?

« Il y a quelques années un groupe d'amateurs éclairés qu'animait une pensée patriotique essayait de créer un musée d'art décoratif. Ils n'ont épargné, pour atteindre leur but, ni leur intelligence, ni leurs peines, ni leur argent. Vous avez vu ou vous verrez au palais des Champs-Élysées une collection très-précieuse, disposée avec un goût parfait. Mais ce n'est pas là un musée où puissent venir s'instruire et s'inspirer des ouvriers de toutes les industries artistiques, et il était à craindre que l'insuffisance des ressources matérielles ne paralysât bien longtemps le courage et les efforts de quelques hommes dévoués à une grande idée. Il a paru au Gouvernement que c'était à la France elle-même qu'il appartenait de donner véritablement la vie à leur conception, et dans une des dernières séances de la Chambre des députés, M. le président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, déposait sur le bureau un projet de loi portant qu'un musée d'art décoratif serait fondé à Paris. On ne saurait guère douter que ce projet ne reçoive du Parlement un accueil favorable, et dès à

présent il est permis de considérer ce musée comme une réalité prochaine.

« Bien des années se passeront peut-être, messieurs, avant qu'il soit devenu l'égal du musée de South-Kensington, qui possédait en toute propriété, en 1879, ainsi que nous l'apprend un rapport de M. Giraud, conservateur des musées archéologiques de Lyon, plus de trente mille pièces, une collection considérable de chefs-d'œuvre reproduits par le moulage et l'électrotypie, quarante-cinq mille volumes, dix-sept mille dessins, soixante mille gravures, quarante-cinq mille photographies, et qui avait dépensé à cette époque, rien qu'en acquisitions d'objets d'art, tout près de six millions. Mais n'oublions pas qu'en 1879, le musée de South-Kensington existait déjà depuis plus d'un quart de siècle. Pleins de confiance dans l'avenir, nous saurons avoir la patience et la persévérance.

« En attendant que le vote de la Chambre des députés et du Sénat ait fondé le musée français d'art décoratif, le musée historique de sculpture s'organise au Trocadéro, et les portes de quelques-unes de ses galeries seront avant peu ouvertes au public.

« Dans ce grand musée se trouveront réunis des moulages des plus fameuses statues et des plus célèbres fragments de sculpture architecturale qui soient dans le monde. Là, nous pourrons étudier dans les chefs-d'œuvre de l'art le plus noble par lequel l'homme s'efforce de rendre le sentiment du beau qui est en lui, le génie des différentes races et des différents âges. Étude sublime et qui, sans doute, sera féconde, et nous vaudra des chefs-d'œuvre nouveaux.

« Je n'ai pas besoin de dire la grande place que tiendra nécessairement dans cet admirable musée la France provinciale, et de combien de trésors l'enrichiront ces cathédrales, ces palais, ces hôtels de ville, ces demeures de nobles ou de bourgeois où la pensée, l'imagination, la fantaisie de nos vieux maîtres se sont exprimées avec tant de force ou de grâce, tant d'esprit ou de poésie. Vous visiterez ces salles immenses avec une joie émue, en y reconnaissant tant de belles choses qui vous sont amies et familières; avec fierté, en songeant que c'est vous qui les aurez données à Paris, heureux de vous les devoir.

« Je m'arrête, Messieurs; j'ai essayé de vous montrer une partie de ce qui a été tenté et accompli dans l'ordre de l'enseignement depuis le jour où vous vous êtes séparés en 1880; quels efforts ont partout répondu aux efforts de l'Administration et secondé ses vues; quelles sont les promesses de l'avenir : vous estimerez comme moi, je pense, que l'année n'a pas été perdue. »

L'ordre du jour appelle la lecture du mémoire de M. Landmann, délégué de la Société d'émulation des Vosges, qui fait une lecture très-intéressante relative à l'enseignement du dessin dans l'instruction primaire et secondaire; après une discussion et une approbation des programmes adoptés, il fait part des excellents résultats obtenus par leur application même.

M. Hervé, membre d'honneur de la Société municipale de musique de Remiremont, présente un rapport sur un manuscrit de musique du dix-septième siècle dont le système de notation est inconnu; il en décrit les caractères, et propose aux recherches des érudits la solution du problème.

M. Simonneau donne d'intéressants détails sur les études musicales à la Rochelle, où il existait dès 1730 une Académie de musique donnant périodiquement des concerts. L'*Association musicale de l'Ouest*, fondée en 1835, a fait entendre des symphonies de Beethoven, à peine connu encore, les messes d'Haydn, le *Stabat* de Rossini et nombre d'œuvres qui n'avaient pas été jusqu'alors exécutées en France.

M. Duboz, secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours, fait connaître aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts de province les conditions dans lesquelles se prépare une Exposition de peinture à Tours, exposition qui promet d'être très-riche en œuvres d'artistes célèbres.

M. le comte de Marsy, membre de la Société historique de Compiègne, lit une note sur la famille de Brosse. Ce travail, très-bref, précise les dates de séjour de la famille de Salomon de Brosse à Verneuil-sur-Oise. Une pièce relevée sur les registres de la paroisse de cette localité permet même de supposer que Salomon aurait habité Verneuil. M. de Marsy se propose au surplus de poursuivre ses recherches sur les de Brosse.

M. Ginoux, membre délégué de l'Académie du Var, lit un mémoire sur l'enseignement collectif du dessin, et fait ressortir les avantages de cette méthode, qui permet d'instruire à la fois un grand nombre d'élèves.

M. Reichardt, président de la Société philharmonique de Boulogne-sur-Mer, entretient les auditeurs des progrès de l'art musical dans cette ville, qui possède une Académie de musique et un Théâtre municipal où l'on fait entendre des grand opéras. Plusieurs Sociétés artistiques fondées il y a quelques années rendent d'éminents services et ne manquent pas d'être florissantes.

M. Cagniard, membre de la Société normande de géographie, lit un remarquable travail sur les progrès de l'imprimerie à Rouen au dix-neuvième siècle, et sur les arts qui s'y rattachent.

Il rappelle les travaux des principaux imprimeurs, et raconte les circonstances dans lesquelles est apparue pour la première fois la lithographie dans la cité normande.

M. Amiard, de la Société industrielle de Flers, lit une brève étude sur les principaux monuments d'architecture de l'arrondissement de Domfront, étudiés au point de vue de leur origine et de leur état actuel.

M. Vasseur (J.), membre de la Société des sciences morales des Lettres et Arts de Seine-et-Oise, donne lecture d'une biographie de Rodolphe Kreutzer, né à Versailles au dernier siècle et mort professeur au Conservatoire. Kreutzer fut à la fois violoniste et compositeur : on lui doit notamment, à ce titre, la musique d'un opéra intitulé *Paul et Virginie*.

M. Fleury (Ed.), membre de la Société académique de Laon, communique à la réunion d'intéressantes observations sur les concours annuels et régionaux de spectacles à Laon et la royauté des Braies (quinzième et seizième siècle). L'origine du Théâtre à Laon, l'organisation des bandes et compagnies d'artistes forains dans le département de l'Aisne sont racontées avec intérêt par M. Fleury. Les sources auxquelles a puisé l'auteur sont inédites, et les observations de l'écrivain ne manquent ni d'humour ni de justesse.

En l'absence de M. Camille de Chalais, président de la Société des Arts réunis de la Mayenne, M. Tancrède Abraham, membre de cette Société, donne lecture d'un projet d'Expositions annuelles de dessin des élèves des écoles du département de la Mayenne.

M. de Veslv, délégué de la Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure, expose, dans une communication verbale des plus savantes, le système de l'ornementation de Lepautre et décompose le style décoratif de Louis XIV, à l'aide de figures tracées au tableau.

La séance est levée à cinq heures.

Séance du vendredi 22 *avril* 1881.

La séance est ouverte à une heure un quart, sous la présidence de M. Henry Havard, membre du Comité.

M. le président appelle au fauteuil de la vice-présidence M. Tancrède Abraham, membre de la Société des Arts réunis de la Mayenne.

MM. Kaempfen, membre du Comité, et A. Darcel, membre de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, assistent à la séance.

Au début de la séance, M. le président prononce le discours suivant :

« Messieurs,

« Si quelque fâcheux esprit, jaloux ou morose, était tenté de nier l'importance de vos travaux ou leur indiscutable autorité, les lectures auxquelles nous avons assisté pendant les deux précédentes séances, celles qui vont avoir lieu dans la séance de ce jour, suffiraient pour réduire à néant ces critiques présomptueuses.

« Pour ma part, je ne sais pas de spectacle plus digne, plus élevé, plus réconfortant, je dirai même plus édifiant, que ces réunions annuelles.

« D'une part, nous voyons un groupe d'hommes dévoués, laborieux, instruits, qui, venus de tous les points du territoire, nous initient à toutes les tentatives faites en notre pays pour généraliser l'amour et la connaissance des Beaux-Arts. — D'autre part, c'est un groupe d'érudits, volontaires de l'art et de la science, armés d'une inébranlable constance, d'une persévérance que rien ne

lasse, d'une expérience devançant les années, d'un enthousiasme que l'âge n'est pas même capable d'attiédir, qui apportent ici leur pierre laborieusement ouvrée pour aider à la construction de ce glorieux édifice, qui s'appellera un jour : « l'Histoire définitive « de l'Art français. »

« Dans les deux précédentes séances, MM. Lauth et Kaempfen ont résumé, avec l'autorité qui s'attache à leurs jugements, les efforts généreux tentés en ce moment dans toute la France, et si vivement encouragés par le Gouvernement de la République, pour propager partout l'intelligence, l'amour et le goût des belles œuvres.

« Permettez-moi de vous parler aujourd'hui plus particulièrement de l'histoire de l'art, cette seconde branche de notre laborieuse activité, qui, elle aussi, joue un grand rôle dans l'enseignement et mérite qu'on accorde à ses efforts une attention soutenue.

« L'an dernier, à pareil jour et à cette même place, un travailleur infatigable, dont j'aime à rappeler le nom, non pas seulement parce qu'il est pour moi un précieux ami, mais encore parce qu'il est pour nous tous un exemple, l'an dernier, M. Anatole de Montaiglon vous disait combien, sous le rapport de son histoire artistique, notre pays jusqu'au commencement de ce siècle avait été mal servi, ou pour mieux dire peu servi.

« Si l'enquête approfondie, indispensable à cette histoire, a été faite avec quelque soin au dix-septième et au dix-huitième siècle, si les documents réunis sur ces deux époques permettent de suivre sûrement la marche de nos diverses écoles d'art, mieux que personne, vous le savez, Messieurs, le seizième siècle et *à fortiori* les siècles antérieurs étaient encore plongés dans les plus obscures ténèbres, quand Lenoir, Millin, et après eux Émeric David, cherchèrent et parvinrent en partie à percer la nuit épaisse qui enveloppait la Renaissance et le moyen âge.

« Depuis lors, l'élan ne s'est plus arrêté. Le mouvement, bien loin de se ralentir, est allé toujours en s'élargissant. M. de Montaiglon vous énumérait les chercheurs, les érudits, les savants, qui se sont mis à cette tâche généreuse et ont glorieusement suivi les traces de Lenoir et d'Émeric David. Je ne redirai pas leurs noms. Le respect les a gravés dans nos mémoires, la reconnaissance leur a ménagé une place à part dans votre estime.

« Ce respect, cette reconnaissance, ce n'est pas à vous, Messieurs,

qui vous êtes faits les imitateurs, je dirai mieux, les continuateurs de ces hommes dévoués autant qu'illustres, ce n'est pas à vous que j'apprendrai combien ils sont légitimement dus. Jamais, en outre, ils ne seront trop grands, trop absolus, parce que ce n'est pas seulement l'histoire de l'art français qui jaillit de leurs travaux, c'est l'histoire même de la Patrie, dont ils ont jeté les fondements et à laquelle vous collaborez à votre tour.

« Un jour viendra, en effet, où l'on finira par comprendre que l'existence d'un peuple, d'une nation, d'une race, ne se résume pas dans les aventures singulières d'une famille régnante, dans des guerres heureuses ou néfastes, dans des siéges de ville, des incendies, des pillages, des tueries sans excuse et des mariages de raison.

« De toutes les manifestations de l'activité humaine, ce sont là, vous en conviendrez, les moins dignes d'occuper notre esprit. Ce sont elles pourtant dont on meuble notre cerveau dès notre plus jeune âge, et qu'on impose à nos premières méditations.

« Grâce à cet enseignement au moins étrange, l'intelligence de nos jeunes enfants se trouve (permettez-moi le mot, il est d'un de nos plus éminents sociologues), l'intelligence de nos enfants se trouve *tatouée* d'images dangereuses et funestes. Au lieu de se pénétrer des trésors d'abnégation, de dévouement, de constance, de résignation que l'humanité a dû prodiguer, à toutes les heures de son existence, pour s'élever de progrès en progrès, d'étapes en étapes, à cet état supérieur où nous la voyons parvenue, ces cerveaux malléables se faussent au point qu'ils s'habituent à considérer la violence comme licite, le parjure comme permis, et s'inclinent instinctivement devant la force victorieuse.

« Le mal date de loin. « Trop de livres, s'écrie Voltaire, sont « pleins de toutes les minuties des actions de guerre, et de la fureur « et de la misère des hommes... » Et Voltaire a raison. Prenez un de ces nombreux précis qu'on met imprudemment aux mains de l'enfance, et osez dire qu'il se trompe.

« A chaque page de ces livres, les bons sentiments reçoivent des atteintes cruelles, la conscience du lecteur est faussée, son jugement altéré, son honnêteté compromise. L'équité, l'amour du vrai, si difficiles à inculquer à l'enfant; la tolérance, qu'on a si bien qualifiée « de toutes les vertus la plus moderne », risquent d'être atrophiés par de semblables récits.

« Cette éducation, pour le moins surprenante, doit-elle se perpétuer dans notre pays? — Durera-t-elle longtemps encore? — Redoutables questions, auxquelles il est bien difficile de répondre. — Mais si quelque jour il est permis à la France, régénérée par l'étude, d'enseigner à ses enfants l'histoire des races laborieuses et modestes, honnêtes et productives, qui ont formé de tous temps les vraies assises de la nation, c'est à vous, Messieurs, qu'elle en sera redevable, à vous qui vous êtes faits les ardents pionniers de cette restitution magnifique, à vous qui, fragment par fragment, reconstituez la biographie de nos hommes de génie et l'histoire de notre activité nationale, dans ce qu'elle a de plus fécond, de plus noble, de plus glorieux et de plus grand.

« Ne croyez pas au moins que j'exagère la portée de vos découvertes, ni l'importance de vos travaux. Combien de fois n'avons-nous pas vu un document, secondaire en apparence, jeter une lumière soudaine sur tout un monde demeuré jusque-là mal connu?

« Tournez un instant vos regards vers cette Grèce de Périclès ou d'Alexandre, que nos humanités nous ont appris à aimer. Certes, je ne veux pas médire de ces chères humanités, nos compagnes fidèles, consolatrices des mauvais jours; mais cette fois elles nous ont induits en erreur. Par elles, ce pays privilégié ne nous apparaît qu'à travers un harmonieux groupement de temples et de statues. La Grèce de ces temps pose devant nous parée, drapée, solennelle, grandiose par son génie, polie dans ses mœurs, démesurée si nous la comparons à notre taille. Dès notre jeune âge, nous avons accoutumé notre esprit à considérer la moindre cité antique comme une sorte de banlieue de l'Olympe peuplée de héros et de demi-dieux.

« Mais voilà qu'on pratique en Béotie quelques fouilles heureuses. Les figurines de Tanagra, après deux mille ans d'oubli, sortent de leurs sombres retraites, et il suffit de leur apparition pour mettre fin au mirage qui nous obsédait depuis nos jeunes ans.

« Ces adorables Thébaines, coiffées de leur *petasos*, portant à la main un éventail ou tenant une fleur, bien campées, habillées avec grâce, coquettes et malicieuses, nous révèlent une société féminine assez semblable à la nôtre. Un morceau de terre habilement modelé nous apprend brusquement que l'humanité à tous ses âges s'est quelque peu ressemblée, et que les contemporains de

Praxitèle et de Scopas sont trop près de nous, pour qu'en si peu de siècles il se soit accompli, dans le caractère et les allures de la femme, des modifications bien absolues, des transformations bien radicales.

« Pour Rome, fait à peine croyable, nous étions presque aussi mal informés. L'histoire, telle qu'on l'écrit, se présente là pourtant sans lacunes appréciables. Elle est parfois prolixe dans ses détails, horrible dans ses récits. Par Juvénal, par Suétone, par Tacite, nous connaissons, jusque dans ses plus secrets replis, la honteuse dépravation des empereurs et de leur entourage. Il a fallu les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, d'Ostia et du Palatin, pour que nous ayons une idée exacte des Romains et de leurs costumes, de leurs habitations, de leurs usages, en un mot de leur vie.

« Vous parlerai-je, Messieurs, de ce qui s'est passé chez nous depuis un demi-siècle? Avec l'antiquité classique, on n'avait qu'à rectifier. Avec les obscurs ancêtres qui peuplaient la Gaule primitive, tout demeurait à faire. Quel jour surprenant ont jeté non pas seulement sur la vie des Celtes, mais sur l'histoire du monde entier, ces milliers de monuments de l'âge de la pierre et du bronze découverts depuis vingt ans?

« Bien mieux, n'avons-nous pas vu, sous nos yeux mêmes, réhabiliter, grâce à ces monuments qui sont l'orgueil de nos provinces, une période considérable de notre histoire, période de parturition, étonnante par son génie, admirable par les transformations qu'elle provoqua, et qui, malgré cela, demeurait reléguée dans la nuit la plus sombre, ensevelie dans ce mépris profond où l'on est habitué de tenir les époques de complète barbarie?

« Vous voyez, Messieurs, par ces quelques exemples, de quelle importance sont vos travaux, de quelle grandeur sont vos services.

« C'est donc un hommage mérité que celui que je rends ici à votre infatigable ardeur, et c'est un grand honneur pour moi, en même temps qu'un devoir, de vous remercier au nom du gouvernement de la République de la tâche magnifique que vous avez assumée. — Tâche lourde, mais passionnante, difficile, mais glorieuse et féconde; car c'est à vos savantes recherches, à vos heureuses explorations, à vos découvertes précieuses, que notre siècle devra de voir se réaliser la prédiction d'Augustin Thierry et de pouvoir s'appeler un jour : « le siècle de l'histoire. »

L'ordre du jour appelle la lecture d'une note de M. Jolibois (Émile), secrétaire perpétuel de la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi, correspondant du Comité, sur un manuscrit de la bibliothèque publique d'Albi. Ce manuscrit, illustré de miniatures, remonte au quinzième siècle. Trois portraits curieux, ceux du sénateur romain Marcellus, de Guarini, traducteur de Strabon, en 1458, et du roi René d'Anjou, décorent, entre autres figures historiques, les miniatures décrites par M. Jolibois.

M. Marionneau, correspondant du Comité à Bordeaux, a donné lecture de fragments de Montesquieu, qui permettent de placer l'auteur des *Lettres persanes* au nombre des critiques d'art. Les citations faites par M. Marionneau, inédites ou peu connues, ont été ingénieusement choisies et commentées.

M. Marionneau ajoute à sa communication sur Montesquieu d'intéressantes observations sur la sépulture de Montaigne.

M. Tessier, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen, donne lecture de deux lettres inédites de Boïeldieu, qui éclairent d'un jour nouveau la vie intime de l'auteur de la *Dame blanche*. Certains portraits de musiciens, amis de Boïeldieu, sont tracés par lui d'une plume toute française.

M. Jules-Charles Roux, président du Cercle artistique et de la Société des Amis des arts de Marseille, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, lit une intéressante communication sur les travaux de la Société des Amis des arts de Marseille, communication qui prouve de quelle sollicitude est entouré l'art musical dans le département des Bouches-du-Rhône.

M. Théodore Véron, de Poitiers, donne communication d'une brève notice sur feu M. de Longuemar, géologue et antiquaire, mort conservateur du Musée de Poitiers en février dernier. Si rapide que soit cette notice, elle est un hommage rendu à la mémoire d'un érudit justement apprécié dans le Poitou.

M. l'abbé Gallet, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise, lit une note sur l'église de Sarcelles et les monuments qu'elle renferme. L'un des portails de cette église étant attribué à Jean Bullant, un intérêt sérieux s'attache au monument que décrit M. Gallet.

M. Léon Vidal, membre de la Société de statistique de Marseille,

lit un mémoire qui traite de la question suivante : Une œuvre d'art, suivant le mode employé pour la produire, peut-elle être classée dans la famille des Beaux-Arts, ou doit-elle en être exclue? Il défend la photographie injustement classée, selon lui, en dehors des moyens de reproduction dits artistiques.

M. Bosc, architecte, demande la parole sur la communication faite par M. Vidal; il discute l'opinion émise par l'orateur.

M. Travers, secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Caen, correspondant du Comité, a envoyé au Comité un mémoire important sur les instruments de musique au quatorzième siècle. M. Buret, membre de la même Société, lit quelques fragments de ce mémoire à la place de M. Travers, absent de Paris. D'ingénieux commentaires sur quarante instruments de musique nommés par Guillaume de Machau, des recherches savantes sur la forme et le mode d'emploi de ces instruments, remplissent le travail de M. Travers, enrichi de notes étendues qui donnent la mesure d'une érudition sérieuse.

M. Grellet-Balguérie, membre de la Société française d'archéologie à Bordeaux, présente un mémoire de M. l'abbé Corbin, intitulé : *Du vandalisme dans l'art chrétien monumental.* Il signale les réparations de mauvais goût apportées dans quelques monuments intéressant notre art national, et demande que des mesures soient prises pour empêcher de telles mutilations.

M. Charles Hue, directeur et fondateur du Musée de Fécamp, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, entretient les auditeurs de l'état florissant des arts dans la cité normande.

En l'absence de M. l'abbé Pottier, président de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, il est donné lecture, par un membre de la même Société, de son travail sur le carrelage émaillé et vernissé de l'église de Belleperche. M. Pottier a recherché et établi l'origine de ce carrelage curieux, qui semble remonter au treizième siècle.

M. Parrocel, membre de l'Académie de Marseille, lit une notice sur l'architecte Penchaud. C'est une biographie très-informée de l'artiste qui a élevé l'église majeure de Saint-Remy et l'arc de triomphe dit Porte d'Aix.

L'ordre du jour appelle la lecture de la biographie de Jean-Michel Verdiguier, sculpteur provençal du dix-septième siècle, par

M. Bouillon-Landais, conservateur du Musée de Marseille, correspondant du Comité;

De la notice sur les fortifications de Cahors, par M. Cangardel, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art du Lot;

De la notice sur les mosaïques trouvées à Cahors depuis le seizième siècle, par M. Malinowski, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art du Lot, et d'une note sur l'histoire et l'organisation du Musée de Montauban, par M. Cambon, conservateur de ce Musée.

En l'absence de leurs auteurs, la parole est donnée à M. Roger-Ballu et à M. Henry Jouin, secrétaires des sections de l'Enseignement et de l'Histoire de l'Art, pour la lecture des rapports généraux sur la session de 1881, dont on trouvera le texte ci-après.

La séance est levée à cinq heures.

RAPPORT

DE M. ROGER-BALLU, SECRÉTAIRE DE LA SECTION DE L'ENSEIGNEMENT DU COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS.

« Messieurs,

« Parmi les inventions de la science moderne, il en est une — et des plus merveilleuses — qui permet de converser même à une très-grande distance, et d'échanger des pensées.

« Pour ce qui nous regarde, il me semble que les Sociétés de Beaux-Arts des départements avaient rendu cette découverte inutile, car en venant ici, dans cette Sorbonne, pendant la réunion de votre Comité, on n'a qu'à prêter l'oreille pour entendre tout ce qui se dit pendant ces trois jours, pour assister à l'éclosion et à l'épanouissement des idées, qui se lèvent de toutes parts, sur le sol de la France artistique!

« Et comme on travaille dans ce bienheureux dix-neuvième siècle; comme il se produit une agitation féconde et constante! Vous le

savez vous-mêmes et par vous-mêmes, mais ma tâche aujourd'hui est de vous dire la part que vous avez prise dans la direction de ce mouvement universel et de vous rendre hommage.

« Or, je vous le rendrai, et du mieux qui puisse être, en vous entretenant de vos travaux. Parler de vos mémoires, de vos communications, de vos rapports, c'est en même temps faire votre éloge, car c'est mettre en lumière votre érudition, votre activité intellectuelle et vos mérites.

« Vous savez quel zèle infatigable l'Administration des Beaux-Arts déploie dans cette question si grave de l'Enseignement du dessin, et qu'il est permis de compter les efforts faits par les succès acquis. Dès lors, les mémoires présentés par MM. Advielle, Ginoux et Landmann, ne pouvaient manquer d'éveiller un intérêt que justifie plus encore leur mérite propre que leur actualité.

« Le premier vous a retracé l'histoire des Écoles de dessin d'Arras, fait assister à leurs origines, et montré leur successif accroissement. Il ne faut pas croire, à ce propos, que notre attention soit moins surexcitée parce qu'on lui présente des sujets qui semblent d'intérêt principalement local. D'abord, c'est de localités qu'est faite la patrie française, ensuite les renseignements qui nous arrivent sont d'autant plus précieux, que la source en est moins connue, plus lointaine, et qu'on n'y a pas puisé encore.

« En écoutant M. Landmann vous lire son remarquable travail, qu'il appelle modestement : *Note sur l'Enseignement du dessin dans l'instruction primaire et secondaire*, vous vous êtes demandé lequel il fallait tenir en plus haute estime, du théoricien qui discutait et approuvait les programmes adoptés, ou du praticien qui, comme professeur, en avait fait à Épinal une application si excellente; vous avez reconnu, j'en suis sûr, qu'il était bien difficile de motiver une préférence, et qu'il n'y avait qu'un sonhait à formuler : à savoir, que nos différentes écoles soient, comme celle d'Épinal, favorisées d'un maître aussi éclairé, dont les vues aien autant de justesse, et le dévouement autant de lumière !

« M. Ginoux, dans un mémoire très-clairement présenté, nous a exposé une méthode sur l'enseignement collectif du dessin, dont l'expérience, plusieurs fois faite déjà, a donné d'excellents résultats, et au nom de la Société des Arts réunis, M. Camille, de Chalais, vous a prouvé que les bonnes idées ne chôment

pas dans le département de la Mayenne. N'est-ce pas une idée charmante que de vouloir instituer une exposition annuelle des dessins des diverses écoles? Les enfants auront ainsi leurs Salons tout comme les grands artistes. Peut-être vont-ils s'imaginer de faire eux-mêmes leur règlement ou de nommer le jury? en tout cas, puissent-ils ne pas connaître trop tôt les déboires de la cymaise.

« L'enseignement des Beaux-Arts ne consiste pas seulement dans l'initiation aux pratiques du dessin, il comprend encore l'éducation du goût; à ce titre, les Musées rentrent dans notre domaine, et je m'en réjouis fort, car me voilà autorisé à évoquer devant vous le souvenir de communications dont l'attrait ne vous a pas échappé.

« Quel dommage que Montauban soit si éloigné de Paris! Tel est le regret qui nous est venu à tous en lisant le mémoire de M. Armand Cambon. L'artiste distingué qui est le conservateur du Musée de Montauban a, par sa description pittoresque, tenu notre attention en éveil, et en même temps, il faut l'avouer, il a cruellement mis à l'épreuve notre curiosité de dilettanti, en nous inspirant des désirs qu'il n'est pas facile de réaliser. Qu'il doit être intéressant, ce Musée de Montauban que, par une disposition testamentaire, Ingres a doté de quelques-unes de ses œuvres, et par là même enrichi de trésors! « Il m'est doux de penser qu'après moi, « j'aurai comme un dernier pied-à-terre dans ma belle patrie, « comme si je pouvais un jour revenir en esprit au milieu de ces « chers objets d'art tous rangés là, comme ils étaient chez moi et « semblant toujours m'attendre. » C'est là ce qu'écrivait le testateur. Quelle idée sereine, et comme elle est touchante dans son spiritualisme naïf et élevé tout ensemble! M. Cambon vous a décrit cette salle, où tout est placé comme si le maître allait revenir : ici, le chevalet avec la dernière ébauche; là, la palette garnie, les pinceaux encore chargés de couleur, la boîte ouverte; sur un fauteuil, le violon est comme déposé pour un instant près de la partition de *Don Juan;* puis voici sur le bureau un livre, montrant ses pages : ce sont les œuvres d'Homère, dont le nom donne à tout cet ensemble comme un caractère épique.

« Avez-vous remarqué, Messieurs, que les moindres objets ayant appartenu à un grand homme deviennent sacrés après sa

mort? Ce sont les reliques du génie : pour moi, il me semble que dans cette salle hantée par l'âme d'Ingres, on doive être tenté de mettre chapeau bas et de parler à voix basse comme dans un sanctuaire.

« L'an dernier, ayant déjà eu l'honneur d'être rapporteur de l'Enseignement des arts, je signalais, comme un exemple à imiter, l'indomptable activité avec laquelle M. Hue a fondé, ou, pour mieux dire, créé le Musée de Fécamp. Cette année, il me contraint, afin d'éviter les redites, à varier les formes de l'éloge. Dans ces douze derniers mois, l'œuvre a pris une extension remarquable. Sa conception première n'est pas antérieure au commencement de l'année 1879, et voilà maintenant que le Musée de Fécamp est en situation d'exciter la jalousie de bien des établissements de cette nature beaucoup plus anciens et beaucoup moins riches. Ce que je leur conseillerais d'envier au Musée de la cité normande, plus encore que l'importance de sa collection, c'est l'intelligence et le zèle de son administrateur.

« Partout, d'ailleurs, et sur tous les points de la France, les intérêts de l'art trouvent l'initiative privée ardente à les servir. Chaque centre devient un foyer de vie artistique. Vous avez entendu M. Duboz vous rendre compte des préparatifs imposants de l'exposition qui va s'ouvrir dans la ville de Tours. Il ne s'agit rien moins que d'un palais qui sera construit, pour abriter les ouvrages d'art, sur une superficie de 1,800 mètres carrés. Réjouissons-nous, Messieurs, et grâces vous soient rendues! C'en est fait, l'art est décentralisé! Nos artistes les plus éminents n'hésitent pas à affronter le jugement du public en dehors de la capitale. Leur réputation avait parcouru les provinces : ils vont maintenant la légitimer par leurs œuvres.

« Des questions d'ordre général, et qui rentrent dans le domaine de l'esthétique, ont rencontré parmi vous, Messieurs, pour les traiter, des esprits éclairés et judicieux. M. Léon Vidal s'est ému de la rigueur du projet de loi sur la propriété artistique, qui exclut de la famille des œuvres d'art les reproductions photographiques. Il s'est demandé si le mode de formation d'une œuvre pouvait altérer ou affirmer son caractère artistique. Il a défendu la photographie et demandé que justice lui soit faite. Vous avez entendu ses arguments, assisté à ses explications; vous l'avez suivi dans

ses considérations, et vous en avez rapporté cette opinion : c'est que si la cause était discutable, le mérite de l'avocat ne pouvait l'être.

« L'attention soutenue que vous avez prêtée à M. Cagniard lui est un gage de la manière dont vous avez apprécié son mémoire sur les progrès de l'imprimerie dans la ville de Rouen, et des arts qui s'y rattachent.

« M. l'abbé Corbin a signalé à la sollicitude publique les dangers auxquels sont exposés les monuments de l'art chrétien livrés à des restaurations maladroites ou à des décorations de mauvais goût. M. l'abbé Corbin est un délicat, derrière lequel se cache un savant; vous avez vite découvert qu'il était l'un et l'autre.

« Après les lectures, voici une conférence trop courte malheureusement et modestement appelée communication verbale; M. de Vesly, dans une improvisation claire, précise, a analysé devant nous, sur le tableau noir et la craie à la main, les caractères de l'ornementation de Lepautre. M. de Vesly n'est pas de ceux qu'on oublie, et l'an dernier vous avez déjà eu la bonne fortune d'être ses auditeurs; l'œuvre à laquelle il s'est voué est de celles qui valent qu'on s'y attache. A notre époque, où le goût de la curiosité est répandu, où chacun veut avoir une collection d'objets anciens et transformer son salon en Musée, l'entreprise de M. de Vesly a, indépendamment de tout point de vue pédagogique, un intérêt de premier ordre. Il apprend à reconnaître, à première vue, l'époque d'un objet d'art par le caractère de son ornementation. L'an dernier, c'était le style décoratif de la Renaissance que décomposait le savant professeur; hier, c'était le tour du style Louis XIV. Formulons encore une fois le vœu déjà émis; souhaitons, pour notre avantage personnel, que les travaux de M. de Vesly soient recueillis dans un ouvrage qui puisse les vulgariser, qui lui fera honneur, et dont tout le monde tirera profit.

« L'art musical, Messieurs, n'est pas tenu en dehors de la faveur dont jouissent les arts plastiques. S'il était permis de douter de l'empressement dont il est l'objet, un tel doute ne serait plus légitime après les savants rapports de MM. Hervé, Reichardt, Jules Roux et Simonneau. Nous remercions ces honorables délégués, venus de Remiremont, de Boulogne-sur-Mer, de Marseille et de la Rochelle.

« En leur offrant l'expression de notre gratitude, nous nous acquittons d'un devoir, et notre plus cher désir est d'avoir bientôt et souvent l'occasion de le remplir encore.

« Je cède maintenant la parole à mon savant collègue et ami M. Henry Jouin, qui va vous entretenir de ses mémoires, relatifs à l'Histoire de l'art. J'ai dû me renfermer dans la mention, c'est-à-dire dans l'éloge de ceux qui avaient trait à l'enseignement. En apparence, sa tâche semble plus séduisante; croyez bien qu'elle ne le sera que parce qu'il va lui prêter l'attrait particulier de son talent; mais vous me permettrez de n'en pas moins préférer la mienne, qui me paraît plus vaste et comprend dans leur ensemble tous vos travaux; en effet, à vous écouter, on s'instruit; et quand l'un de vous parle, il enseigne. »

RAPPORT

SUR LES TRAVAUX RELATIFS A L'HISTOIRE DE L'ART, PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE DE LA SECTION, ARCHIVISTE DE LA COMMISSION DE L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE.

« MONSIEUR LE PRÉSIDENT [1],
« MESSIEURS,

« Un poëte grec a dit : « Lorsque les Rhodiens eurent élevé à « Minerve un autel, il tomba sur l'île une pluie d'or. » Longtemps j'ai cherché le sens de cette parole, et c'est d'hier seulement que je crois avoir compris le vers de Pindare.

« L'intimité de ce discours m'autorise peut-être à vous faire juges de ma version.

« Vous connaissez mieux que moi cette île de l'archipel qui tient son nom de ses champs de roses, dont les fleurs, comme celles de Pœstum, se renouvellent deux fois chaque année. Le territoire de

[1] M. Henry Havard, membre du comité.

Rhodes est peu vaste; mais si l'on se rappelle son école d'éloquence illustrée par Eschine; si l'on a gardé les noms d'Agésandre et d'Athénodore, les sculpteurs du *Laocoon;* de Mnasitime, le peintre cité par Pline; de Philiscus, l'auteur de l'*Apollon drapé;* de Téléson, de Polydore et de cent autres; s'il vous souvient encore des trois mille statues de la seule ville de Rhodes, dont la plus célèbre fut sans contredit le colosse de Lèocharès, vous estimerez comme moi que cette île fut un centre de fécondité merveilleuse. Elle semble avoir conservé dans la confédération dorique le rang élevé que donnent l'intelligence et le culte du beau. Rhodes, vous le dirai-je? ramène invinciblement ma pensée vers un autre foyer non moins fécond, mais plus proche de vous. Les trois mille statues de la cité asiatique sont éclipsées par les trésors d'art de Paris, et c'est d'ici que part l'impulsion dont les provinces françaises ressentent l'effet salutaire.

« Vos efforts, Messieurs, vos découvertes, vos travaux, le besoin d'union, ont provoqué la création du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, et, apparemment, M. le Sous-Secrétaire d'État, par cette fondation, a répondu au vœu des artistes et des lettrés de notre grand pays, car le phénomène chanté par Pindare s'est produit chez nous. Comme autrefois à Rhodes, après l'érection de l'autel de Minerve, ici, à certaine date de l'année, depuis que vous accourez de toutes parts à ces rendez-vous de la Sorbonne, il tombe sur Paris une pluie d'or.

« Ai-je tort de parler de la sorte, et verrez-vous dans mes paroles la flatterie de l'un des vôtres, jaloux de se faire pardonner d'avoir déserté la province? Non, Messieurs; j'ignore si je vous flatte, mais je dis vrai. Les mémoires, les communications, les causeries que nous venons d'entendre pendant trois jours portent non-seulement témoignage de votre savoir, ils éclairent d'une lumière inattendue l'histoire de l'art national. Sans Paris, sans votre Comité, vous auriez négligé peut-être de cultiver plus d'un sillon; mais sans vous, Paris, la France, le monde des lettres et de l'art ignoreraient mainte page de nos annales. C'est à vous, Messieurs, que reviendra l'honneur d'avoir tiré de l'ombre peut-être une œuvre exquise oubliée sûrement des hommes de mérite inconnus.

« Qu'est-ce qu'un point d'interrogation? » demandait Pope à un

officier de l'armée anglaise. Et l'interlocuteur de répondre : « Un « point d'interrogation est une petite chose tortue qui fait des « questions. »

« Avez-vous quelquefois songé à la puissance terrible de cette petite chose tortue? Le point d'interrogation est le plus subversif des signes typographiques. Il est à l'origine de toute destruction. S'il pouvait parler autrement que par sa forme revêche ou sa pose renversée, il ne dirait qu'un mot : *quare?* pourquoi? Or, ce mot répété peut entraîner très-loin.

« C'est ce que M. Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen, a compris. Il y a lieu de l'en remercier. Ayant découvert aux Archives nationales un mémoire de Jullien, directeur de la fabrique de porcelaine de Bourg-la-Reine, en l'an VII, votre confrère l'a transcrit. Il y était question de la manufacture de Sèvres. Bonne aubaine pour un connaisseur en céramique. Mais M. Le Breton s'aperçut bien vite que Jullien avait une estime particulière pour le point d'interrogation. « Quelles sont les causes de la décadence « de la manufacture de Sèvres? écrit le directeur de Bourg-la-Reine. « Quels sont les moyens d'arrêter cette décadence? Quelles seraient « les sources d'augmentation de vente? Par quelle voie rendrait-on « la manufacture de Sèvres indépendante de l'État? » Et ainsi du reste. La petite chose tortue que vous savez se dresse invariablement dans son attitude pleine de morgue au bout de chaque ligne du manuscrit de Jullien. Il convient d'ajouter que le style du directeur de Bourg-la-Reine est d'une coloration fantaisiste. Insensiblement, les feuillets de Jullien ont glissé l'un après l'autre de la table de travail de M. Le Breton, qui vous a présenté, non plus l'œuvre d'autrui, mais son œuvre personnelle, et les échappées qu'il a su faire sur l'histoire de la manufacture de Sèvres au dernier siècle vous ont, j'en suis sûr, intéressés. Dire le soin de Louis XV et de son successeur à développer la fabrique de Sèvres, n'était-ce pas répondre à Jullien en montrant ce que le patronage de l'État a de profitable pour notre grande école de céramique?

« M. Malinowski, du Comité de l'Inventaire des richesses d'art du Lot, a dressé ce qu'on pourrait appeler les éphémérides de la mosaïque à Cahors. De 1829 à ce jour, le texte est sans lacunes, et son auteur l'appuie de planches finement tracées. Il est vrai, les

fouilles du Quercy n'ont pas fait découvrir une composition capitale; mais il nous semble juste d'encourager le zèle des chercheurs, et à ce titre, l'étude minutieuse de M. Malinowski mérite d'être mentionnée.

« Son collègue M. Cangardel décrit les ouvrages de défense de Cahors élevés, nous a-t-il dit, au treizième siècle. Créneaux, courtines, casemates, meurtrières, l'habile archéologue a restitué tous ces détails des fortifications d'autrefois qui dominent le Lot à l'est de la cité. La brève notice de M. Cangardel est une page d'architecture militaire qui n'a pu être écrite sans labeur, les antiques murailles de Cahors ayant subi de la part des modernes de profondes retouches. M. l'abbé Pottier, de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, vous a dit la date du carrelage incrusté et émaillé de l'église de Belleperche, dernier vestige du luxe monumental des Cisterciens au treizième siècle.

« M. Amiard, de la Société industrielle de Flers, vous a fait parcourir le département de l'Orne, non sans vous inviter à des haltes nombreuses dans les monuments curieux de cette contrée, tels que Notre-Dame-sur-l'Eau, à Domfront, Notre-Dame de Lonlay et l'abbaye de Belle-Étoile, près de Flers.

« Le château de Saint-Ouen, dans la Mayenne, est de date plus récente. M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, a su parler de ce joyau avec l'enthousiasme de l'artiste et le sens critique du connaisseur. Toutefois, le monument construit sur l'ordre de la reine Anne pour Guy-Leclerc, son conseiller, est trop prestement esquissé dans les pages écrites de M. Abraham. L'historien doublé d'un aquafortiste semble avoir quelque peu dédaigné la plume, sûr d'avance que sa planche serait fidèle. Et en effet, l'image est séduisante; Saint-Ouen n'est rien moins qu'une merveille dont le créateur doit être cherché dans ce groupe d'artistes qui travaillèrent en France à l'aube du seizième siècle, époque radieuse et féconde dans l'histoire de l'art où fleurirent Jean Juste, Texier, Michel Colombe.

« De l'église de Sarcelles, M. l'abbé Gallet vous a fait apprécier le portail, attribué à Jean Bullant, et le bas-relief d'un maître d'œuvre inconnu du treizième siècle. Nous devons remercier en M. Gallet le Comité de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise. Au premier rang des Comités provinciaux, celui-ci poursuit

sa tâche avec compétence et avec zèle. Mais je n'essayerai pas de dire éloquemment après l'historien de l'église de Sarcelles les cannelures affinées de ses colonnes, l'acanthe habilement fouillée des chapiteaux, les proportions savantes de l'architrave et de la frise, les sculptures de l'intrados de l'arc. Toutes ces choses ont été décrites de main d'artiste. Si j'avais l'ambition de mieux faire, je devrais emprunter la plume de Montesquieu.

« Eh quoi! Montesquieu s'est-il donc occupé de critique d'art? L'auteur des *Lettres persanes* et de l'*Esprit des lois* a-t-il demandé jamais ses inspirations à l'esthétique? Oui, Messieurs. Un historien d'art qui ne laissera rien à glaner à ses successeurs sur les hommes que Bordeaux tient pour illustres, M. Charles Marionneau, le biographe de Brascassat, du Frère André et de Victor Louis, s'est souvenu de Montesquieu, et le philosophe nous est aujourd'hui révélé sous un aspect nouveau. Esprit méditatif et sérieux, c'est à Florence que Montesquieu devait apprendre à goûter le beau pittoresque et le beau plastique. « Depuis que je suis en Italie, écrit-il, « j'ai ouvert les yeux sur des arts dont je n'avais absolument « aucune idée... Au palais Pitti est un amas immense de tableaux « des plus grands maîtres et de statues antiques et modernes, et « dans cette quantité il n'y a rien que d'exquis. Il y a une chambre « qui contient tous les portraits des peintres de quelque réputation « faits par eux-mêmes. Outre le plaisir de voir une chose qui ne « se trouve que là, on a encore celui de comparer les manières. » Qu'en dites-vous, Messieurs? Voilà, si je ne me trompe, le portrait d'un critique dessiné par lui-même.

« Je ne sais plus qui a dit : « Je crains l'homme d'un seul « livre. » Certainement l'auteur de cette parole n'avait pas connu nos réunions de la Sorbonne. Il n'avait pas pris part aux assises provinciales que vous tenez annuellement dans ces murs, car il eût dit : « J'admire l'homme d'une contrée. » Il faut être, en effet, l'homme d'une région, d'une époque, d'un groupe d'hommes ou d'un maître, sous peine d'être inexact dans le contour, ignorant des détails, de méconnaître l'intimité des personnes et des choses. Avec vous, Messieurs, rien n'est omis de ce qui peut aider l'historien d'art de demain. Je ne puis donc m'en défendre : « J'admire « l'homme d'une contrée. »

« Aussi bien, chacun de vous peut revendiquer cette appellation.

Tous, vous vous êtes fait une petite patrie dans la grande. Et avec quelle ardeur convaincue vous savez tracer autour de votre province une circonvallation d'honneur, de vertu, de gloire! Laissez-moi vous le dire, Messieurs, vous êtes des raffinés. De moins habiles proclament la suprématie de notre race et de notre nation dans le domaine de l'esprit. Aussitôt, on les taxe de chauvinisme. Vous êtes plus avisés. Les grands noms, les ruines fameuses, les chartes oubliées vous attirent, et d'une main patiente vous ajoutez à l'éclat d'une mémoire illustre, vous célébrez un marbre mutilé, une peinture qui pâlit, vous rappelez à la vie des générations de maîtres d'œuvre qui n'avaient plus d'asile dans nos discours ou dans nos livres. Voilà votre œuvre, noblement entreprise, conduite avec entente et avec ténacité.

« Un étranger, témoin de votre labeur, c'est-à-dire de l'activité des Sociétés, des veilles des critiques et des archéologues qui ont limité le plus souvent leurs investigations aux frontières restreintes d'une province, s'imaginerait peut-être que la France est toujours fractionnée en duchés et en apanages; mais un Français ne s'y trompe pas. Il sait quel est votre but C'est la France, nous le savons tous, que vous avez le dessein d'honorer, en exaltant ses fils, ses écoles, ses monuments. Et le rayon que chacun de vous fait jaillir de son champ d'études s'ajoute à d'autres et forme un faisceau lumineux sur le front de la patrie.

« L'homme d'une contrée, c'est, à coup sûr, M. Parrocel, de l'Académie de Marseille. Ses travaux d'hier, ceux dont il vous a parlé pendant cette session, tout, jusqu'à son nom, appartient au Midi. L'architecte Michel Penchaud, pour ne parler que d'un seul parmi les portraits de bon style que M. Parrocel a groupés sous le titre attrayant : *l'Art dans le Midi,* Michel Penchaud vous est apparu sous le triple aspect de constructeur, d'archéologue et d'écrivain. Vous avez suivi ce laborieux ouvrier et antiquaire à l'esprit pénétrant, à Nimes, à Aix, à Draguignan, à Arles; vous savez aujourd'hui quelle part lui revient dans l'arc de triomphe de Marseille, érigé sur les indications de Puget et décoré par Ramey fils et David d'Angers. M. Parrocel vous a dit la fertilité d'intelligence qui distingua Penchaud, et la seule énumération des monuments élevés par ce Provençal d'adoption dans le chef-lieu de la Provence éveille la surprise. L'auteur de l'église majeure de Saint-Remy

peut soutenir le voisinage d'un homme que M. Parrocel vous a présenté à une session précédente : Pascal Coste.

« Rien de ce qui touche au génie n'est indifférent. M. de Marsy a donc eu raison de vous faire entrevoir, dans une note dont la brièveté est le seul défaut, les liens de Salomon de Brosse avec la ville de Verneuil-sur-Oise. Quelques extraits de registres d'état religieux précisent la date du séjour à Verneuil de la famille de Brosse, sinon de Salomon lui-même. M. de Marsy voudra reprendre ce travail. La vie provinciale des grands artistes, pour être ignorée, est une mine féconde en découvertes.

« M. Edmond Michel, l'intrépide collaborateur de la commission de l'Inventaire des richesses d'art, a dressé la carte plastique de sa province. Son étude sur la *Sculpture tumulaire de l'Orléanais et du Gâtinais* présente, en effet, le caractère d'une géographie d'art dont les éléments ont été compulsés sur place. L'image de Philippe Ier, mort en 1108, que conserve l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire, est le point de départ de cette galerie qui se ferme sur les statues de François de Balzac et de sa femme, Jacqueline de Rohan, placées, vers 1614, au château de Malesherbes.

« La sculpture iconique est un art trop français pour qu'il n'y ait pas réel profit à des travaux semblables à celui de M. Michel. Sans doute, lorsqu'on observe une région, lorsqu'on analyse l'ensemble de ses monuments, on est facilement enclin à outre-passer l'éloge. Serait-ce le cas de votre confrère? Je ne saurais le dire. Mais de même que l'officier de quart enfle la voix pour commander la manœuvre, je soupçonne volontiers les érudits de province qui les premiers se sont épris de nos artistes, d'enfler volontairement la voix. N'est-ce pas, à tout prendre, le plus sûr moyen d'être entendu?

« Charles-Quint, Granvelle, Cosme de Médicis, Éléonore de Tolède, Angiolo Bronzino, les Farnèse gravitent autour d'un tableau dans le récit alerte, varié et sobre de M. Auguste Castan, de la Société d'émulation du Doubs. Le tableau est une *Déposition de la croix* que renferme aujourd'hui le Musée de Besançon. A tous les points de vue, ce chapitre d'histoire, où l'esthétique et la diplomatie tiennent une place égale, est fait pour captiver l'esprit.

« Il est peu de Musées en France qui ne possèdent une œuvre hors de pair, dont la genèse mérite d'être racontée. L'étude de

M. Castan peut servir de modèle à ceux qui le suivront dans la voie où il est entré. Le maître florentin qui fut l'ami de Vasari reçoit d'une main de Français un hommage ingénieux que Vasari lui-même eût apprécié. En effet, le texte de M. Castan n'est pas une redite ou un commentaire. Il ajoute à l'histoire de Bronzino, il précise la valeur du tableau de Besançon et celle de la répétition faite par l'auteur pour le Musée des Offices, à la demande du duc Cosme. Des deux œuvres, la plus remarquable est en France.

« Vous savez sans doute que la géographie de Strabon fut traduite par Guarini de Vérone sur l'ordre du pape Nicolas V et imprimée à Rome et à Venise en 1470 et 1472. Le travail de Guarini date de 1458, et un manuscrit de son ouvrage fut dédié par lui au roi René d'Anjou. Il va de soi que ce manuscrit est illustré de miniatures. M. Émile Jolibois, de la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Tarn, est l'heureux gardien de cette perle déposée à la Bibliothèque d'Albi. M. Jolibois nous a fait connaître les deux miniatures, d'un format exceptionnel, où Guarini est successivement représenté debout devant le sénateur romain Marcellus, et à genoux devant le roi René, auquel il fait hommage de son œuvre. Ces deux pages exquises sont des spécimens sans lacunes de l'art du miniaturiste en Italie au quinzième siècle; mais la France est intéressée à la mise en lumière du portrait individuel et curieux de l'ami de Charles d'Orléans, de ce roi familier dont la politique ne sortit jamais sauve des négociations où Louis XI savait à propos faire intervenir une toile de prix ou un antique. L'image de René d'Anjou, finement tracée sur l'une des miniatures d'Albi, augmente d'un document nouveau l'iconographie de ce prince.

« Un soir de bataille, un général en chef s'adressant aux officiers de son état-major :

« — Savez-vous, Messieurs, quel fut le plus brave et le plus hardi de la journée?

« — C'est vous, général, répondirent spontanément les officiers.

« — Vous vous trompez, Messieurs, ce n'est pas moi, c'est un petit fifre. Au plus vif de l'action, je l'ai toujours vu souffler impassible dans sa flûte.

« Les sculpteurs Boitteau ne sont guère que de petits fifres dans la grande armée des maîtres d'œuvre.

« Mais M. Durieux, de Cambrai, doit être un juge bien informé. Il a patiemment observé pendant deux siècles, de 1663 à 1850, cette dynastie d'artistes cambrésiens. Il atteste que Robert-François, élève de maître Henry, son oncle, exécuta, tant à l'hôtel de ville de Cambrai que dans la chapelle abbatiale du Saint-Sépulcre, aujourd'hui église métropolitaine, d'importantes sculptures décoratives. Gilles et Jacques Boitteau, fils de Robert, ont sculpté en 1736 les quatre statues monumentales du beffroi. Quarante ans plus tard, Joseph, sculpteur sur bois, décorait les salons et les chaires d'églises d'animaux fantastiques et de capricieuses arabesques. Enfin, en 1818, Louis-Joseph, le dernier des Boitteau, orne les murs d'une chapelle élevée sur l'emplacement de l'ancien théâtre de Cambrai.

« Ces nombreux sculpteurs, avec une fortune inégale, ont fait preuve de talent, M. Durieux l'affirme. Sachons-lui gré de nous l'apprendre; car, encore qu'ils aient soutenu le poids du jour, c'est-à-dire éprouvé les fatigues et les déceptions du métier d'artiste, sans M. Durieux, leur labeur honorable n'eût pas reçu sa récompense.

« La vie tumultueuse de Verdiguier, sculpteur provençal, a tenté M. Bouillon-Landais, conservateur du Musée de Marseille. Bermudez, Pons, Dussieux, avaient parlé de Verdiguier, mais aucun n'avait précisé la date et le lieu de sa naissance, l'époque de son mariage à Toulon avec la fille du sculpteur Lange, dont le nom véritable est Mancor; aucun, croyons-nous, n'avait relaté l'histoire curieuse de l'enlèvement de deux lampes ciselées, dans la chapelle des Minimes, à Marseille, enlèvement qui valut à l'infortuné sculpteur de longs jours de prison préventive, après lesquels il fut relaxé, le coupable, un matelot d'Agde, ayant été découvert.

« Ce que les biographes qui ont précédé M. Bouillon-Landais avaient le mieux connu, c'est la vie de Verdiguier en Espagne, son monument de Saint-Raphaël à Cordoue, *El Triunfo*, ses statues de la cathédrale de Jaen, sa réception à l'Académie de Saint-Ferdinand. Mais cette phase glorieuse n'était guère vraisemblable sans la gêne, les heurts, les contradictions pendant la jeunesse et l'âge mûr. C'est l'éternelle histoire. Un artiste pleinement heureux est un mythe. M. Bouillon-Landais a eu raison d'obéir à son pressentiment. En fouillant la vie de son compatriote, il nous rend un

Verdiguier malheureux, calomnié, mais âpre à la lutte, fort dans l'épreuve, plus grand que l'obstacle et le dominant. Il ne manque plus rien au portrait; la figure est française; elle émeut et elle captive.

« Règle générale, a dit Jules Janin, on doit écrire lentement le titre d'un livre, afin de se donner le loisir de trouver un plan. Nous craignons que M. Théodore Véron, directeur de l'École des Beaux-Arts de Poitiers, n'ait pas mis toute la lenteur voulue à tracer le titre de sa « *Notice biographique et scientifique de feu Letouzé de Longuemar, géologue, conservateur des Musées de Poitiers* ». Le plan de ce travail accuse une certaine précipitation; mais la vie de M. de Longuemar, partagée entre les armes et l'étude, est de celles qui intéressent toujours, fussent-elles incomplétement esquissées. M. de Longuemar a été le correspondant assidu de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art; il était juste que son nom fût salué par nous avec respect à l'heure où cet homme éminent disparaît, et l'empressement de M. Véron à parler du soldat, du géologue et de l'antiquaire que le Poitou vient de perdre, est un acte qui l'honore.

« Violoniste émérite, fort goûté à l'époque où florissaient Rode et Baillot, Rodolphe Kreutzer, dont M. Vasseur, de Versailles, s'est fait ici l'historien, fut un compositeur de second ordre. « Sa manière « de concevoir toutes les parties de sa partition, écrit Fétis, consis- « tait à marcher à grands pas dans sa chambre, chantant ses mélo- « dies et les accompagnant sur son violon. » M. Vasseur connaît ce détail, et il l'a rappelé dans sa notice. C'est dire qu'il ne s'est point exagéré le talent du compositeur de *Paul et Virginie* et de *Lodoïska*. Toutefois le nom de Kreutzer est probablement immortel, depuis que Beethoven l'a gravé en tête d'une sonate. Il n'était donc pas inutile de parler simplement d'un maître français né à Versailles, grandi à la cour de Louis XVI, tour à tour violon solo, chef d'orchestre de l'Opéra et professeur au Conservatoire. L'étude de M. Vasseur a le caractère de simplicité que réclamait l'éloge de Kreutzer.

« Deux lettres inédites de Boïeldieu vous ont été lues par M. Tessier, de la Société des Beaux-Arts de Caen. Ce sont des lettres intimes telles que Saint-Simon les aimait. Rombergh et Lafont y sont dépeints avec une verve plaisante du meilleur aloi. Lafont, le suc-

cesseur de Rode à la cour de Russie, mais non pas son égal, est l'objet d'une page que l'on supposerait écrite par la Bruyère. Vous avez apprécié, Messieurs, comme elle le mérite, la communication de M. Tessier, qui parachève la figure sympathique de Boïeldieu. Si la *Dame blanche* est une œuvre française, le style épistolaire de Boïeldieu est de même facture que sa musique.

« C'est également de la patrie d'Auber que nous est venue l'étude originale et savante sur les instruments de musique au quatorzième siècle. M. Travers, de la Société des Beaux-Arts de Caen, en est l'auteur. Guillaume de Machau, poëte et musicien, attaché au service de Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel, plus tard valet de chambre du roi, clerc de Jean de Luxembourg, roi de Bohême, et enfin secrétaire du duc de Normandie, a donné place dans deux de ses poëmes à une énumération des instruments en usage à son époque. La liste en est longue. Dans la *Prise d'Alexandrie*, elle occupe trente-sept vers; dans *li Tems pastour*, au chapitre qui a pour titre : *Comment li amant fut au dîner de sa dame*, vingt-neuf vers sont remplis de noms d'instruments. Ce sont ces deux passages de Guillaume de Machau que M. Travers a commentés. Le suivrons-nous dans ses recherches sur le vers de son devancier :

Muse de blé qu'on prend en terre?

« Lulli, Dalayrac, Nicolo, madame de Pompadour, cités avec à-propos, aident l'annotateur de Guillaume de Machau à bien établir l'existence et le rôle de la musette. Les parchemins de cet instrument datent de loin, car c'est bien la « muse de blé » que Virgile a désignée lorsqu'il a dit :

Silvestrem tenui musam meditaris avena.

« Mais M. Travers ne saurait être taxé d'oubli. Son érudition est rarement en défaut dans l'important travail où il vient de restituer l'histoire et le mode d'emploi de quarante instruments à vent, à cordes et à percussion. L'auteur veut bien promettre de ne pas limiter ses recherches dans cette voie au commentaire qu'il vient d'écrire. Si fécond que se soit montré Guillaume de Machau, l'orchestre dont on disposait au quatorzième siècle comprend des

pièces que le poëte n'a pas nommées. Vous suivrez sans nul doute avec intérêt votre confrère, M. Émile Travers, s'il apporte à une session prochaine le complément naturel de son mémoire.

« Sans doute, plus d'un instrument rappelé par le secrétaire du duc de Normandie rehaussa la solennité de la royauté des Braies à Laon, un siècle plus tard. M. Fleury, de la Société académique de Laon; a raconté, à l'aide de documents inédits, les concours annuels de spectacles qui, sous le nom de Fête des Vingt Jours ou de Royauté des Braies, ont marqué l'origine du théâtre dans sa région. Étranges et folles assemblées que celles de toutes les « bendes », confréries et compagnies de comédiens qui dressaient leurs tréteaux à époques régulières en pleine ville. L'année 1410 paraît être la date officielle de la fondation de ces concours.

« Il faut croire que les acteurs forains étaient nombreux et capables. Le prestige dont ils jouirent fut grand, et le représentant de la ville de Laon chargé de recevoir au nom de ses concitoyens les gens de basoche de la Fête des Vingt Jours, était ordinairement un riche seigneur ou un fonctionnaire municipal. Vous devinez ce que devaient être les chevauchées de ces acteurs nomades dans les rues de la cité, le vin d'honneur offert aux nouveaux venus par le roy des Braies à la maison de ville, les farces, les soties, les mystères joués devant nos aïeux par les Poquelin de ce temps-là. Et le rire et la verve caustique des artistes et de l'auditoire, y pensez-vous? La notion du rire, des fines saillies, de la gaieté française, est perdue. C'est donc un regain plein de saveur de ces jours d'antan que nous offre M. Fleury dans l'étude que vous avez applaudie. La forme pas plus que le fond ne laissent à reprendre.

« On raconte que Mécène et Virgile se promenaient un soir sur les bords du golfe de Messine, non loin de ces champs fertiles où le poëte des *Bucoliques* a placé le drame de ses églogues apaisées. Les flots de la mer Ionienne venaient mourir sans secousses sur le sable de la rive. La campagne était silencieuse. Un parfum subtil s'échappait des terres cultivées et montait aux sens. Mécène subit l'enivrement de cette heure étrange, et s'adressant à Virgile :

« — J'aime, dit-il, cette langueur nocturne qui ressemble à une lassitude de la nature ; elle est l'image de notre caducité et de l'épuisement rapide de nos sens ; l'homme se lasse de toutes choses.

« — Ne soyons pas ingrats, mon ami, répliqua Virgile. L'homme se lasse de toutes choses, dites-vous, *præter intelligere.*

« Messieurs, je vous laisse sur cette parole. Votre congrès annuel sous les voûtes de l'antique Sorbonne est une fête de l'esprit; votre retour est attendu, parce que chaque année vous déroulez sous les yeux des lettrés, des amateurs, des artistes, des critiques, quelques pages obscures ou ignorées de l'histoire de nos monuments et de nos maîtres d'œuvre. La province et ses calmes loisirs vous donnent le secret de cette lecture intime et profonde, *intus legere,* d'où jaillit la lumière. La section de l'histoire de l'art espère de vous de nouvelles fouilles, de nouvelles découvertes. Revenez donc, Messieurs, revenez plus nombreux, revenez plus riches, et ne craignez pas d'épuiser notre soif de connaître, car le mot de Virgile est toujours vrai : L'homme se lasse de toutes choses, *præter intelligere.* »

Le samedi, 23 avril, a eu lieu à la Sorbonne, sous la présidence de M. Jules Ferry, Président du Conseil, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la clôture solennelle des réunions des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts.

M. le Ministre est arrivé à deux heures, accompagné de M. Turquet, Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts; il a été reçu par M. Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par les membres du Comité des Travaux historiques.

Il a pris place sur l'estrade, ayant à sa droite M. le Sous-Secrétaire d'État, à sa gauche M. le sénateur préfet de la Seine; autour de lui, MM. Milne-Edwards, L. Renier, Delisle, Quicherat, de Ronchaud, Secrétaire Général des Beaux-Arts; Dumont, directeur de l'enseignement supérieur; X. Charmes, chef de la division du secrétariat; Paul Bert, Faye, Maury, Boissier, Desnoyers, Chabouillet, Charles Robert, Chéruel, A. de Barthélemy, Ch. Richet, Servois, membres du Comité.

M. le vice-recteur occupait sa place ordinaire, en face du Ministre; auprès de lui se trouvaient MM. Schœlcher, sénateur; Beaussire, Devès, Liouville et Maze, députés; MM. les inspecteurs généraux Cadet, Girardin, Lachelier, Lescœur, Manuel, Pécaut, Puiseux, Vapereau, Zeller. On remarquait dans l'amphithéâtre un

grand nombre de membres du Comité et des délégués des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts.

L'excellente musique de la garde républicaine prêtait son concours à la cérémonie.

Le Ministre a prononcé le discours suivant :

« Messieurs,

« Le changement que vous remarquez dans le cérémonial accoutumé de cette fête, qui touche bientôt à sa vingtième année, correspond à une petite révolution pacifique, ratifiée d'ailleurs par l'autorité compétente, je veux dire par le Comité des Travaux historiques, qui me permettra de dire ici qu'il est assurément une des grandes forces intellectuelles de ce temps-ci dans l'Europe savante.

« Nous avons modifié et l'organisation du Comité et ses rapports avec les Sociétés savantes ; pour fortifier le Comité, nous l'avons concentré, et les sections d'archéologie, de physiologie et d'histoire n'en font plus qu'une, de sorte que, tandis que l'histoire naturelle des trois règnes a sa section, l'histoire naturelle de la société sous toutes ses formes a également sa classe correspondante.

« Les institutions se fortifient quand elles remontent à leur source ; vous savez quelle est la source du Comité des Travaux historiques ; vous savez à quelle noble fonction il a été particulièrement destiné ; à cette fonction, il doit rester avant tout fidèle ; il doit, comme l'avait voulu son fondateur M. Guizot, en 1834, être avant tout le publicateur compétent et autorisé des documents inédits de l'histoire de France. Ce rôle, il le garde et j'ai le plaisir de vous annoncer qu'il le garde tout entier.

« On avait pu craindre, l'année dernière, que le Ministère des Affaires étrangères, dépositaire de la plus riche collection de documents historiques, et de la plus précieuse qui soit au monde, voulût se la réserver tout entière. Grâce à une entente qui a été facile avec mon savant collègue des Affaires étrangères, l'honorable M. Barthélemy Saint-Hilaire, le Comité des Affaires étrangères s'est rattaché au Comité des Travaux historiques. On peut dire que, dès à présent, tous les documents inédits, tous les secrets de nos

archives sont dans les mains de ces grands savants que je suis si fier d'avoir à mes côtés.

« Nous avons cru également nécessaire, — nous vous devons, Messieurs les membres des Sociétés savantes, des explications sur ce second point, — nous avons, dis-je, cru également nécessaire de modifier le mode, l'usage selon lequel, jusqu'à présent, étaient distribuées les subventions du département de l'Instruction publique aux différentes Sociétes savantes de France.

« Ces subventions, vous le savez, étaient distribuées sous une double forme : d'abord sous forme de crédit annuel réparti, morcelé, éparpillé entre un grand nombre de petites et de grandes Sociétés; ensuite sous forme de prime, de récompense extraordinaire décernée à cette séance même, à la suite des rapports du Comité aux Sociétés savantes jugées les plus méritantes par leurs travaux.

« Le Comité des Travaux historiques a considéré que cette distribution de prix avait quelque chose de suranné, de peu efficace... que dis-je? d'un peu juvénile. Il a pensé que la subvention, venant sous forme de prime et tombant ainsi dans la caisse d'une Société, arrivait généralement trop tard, car c'est quand une Société savante entreprend un travail, quand elle se résout à commencer une fouille, quand elle fait une publication, qu'elle a surtout besoin de l'aide du Trésor; et venir après, c'est évidemment venir trop tard. (*Marques d'approbation.*)

« De plus, par la force même des choses, et à moins de maintenir les prix dans un certain nombre de Sociétés d'un ordre très-relevé, ce qui n'eût été ni équitable ni efficace, on était dans la nécessité de descendre un peu les degrés de l'échelle, et le niveau des récompenses risquait de s'abaisser.

« Nous avons donc renoncé à cette distribution de prix; par suite, nous avons dû renoncer aux intéressants rapports qui la précédaient, et toute la fête, Messieurs, va se composer des quelques paroles que j'ai à vous dire et que vous voulez bien accueillir avec tant de bienveillance. (*Applaudissements.*)

« Nous voulons faire un autre usage, Messieurs, un usage plus sérieux, plus productif, des ressources que la générosité du Parlement met entre nos mains.

« Désormais, quand un besoin se fera sentir dans l'ordre scientifique, dans ce grand domaine de la libre recherche si brillamment

représenté ici, on nous fera appel directement, au moment même où le besoin se présentera, et nous avons ainsi déjà donné des subventions plus importantes que ces miettes du budget de l'État que nous distribuions un peu à tout le monde; nous ne donnerons plus des miettes, nous les économiserons, et nous pourrons, comme nous l'avons fait déjà, doter une œuvre aussi intéressante que celle de la Société de Quimper, qui s'occupe de réunir une collection de costumes nationaux, de ces vieux costumes qui disparaissent tous les jours et qu'il est temps de réunir dans des dépôts publics.

« Nous pourrons encourager des publications comme celles de Vasseur, de Velain, qui sont de si curieuses études des côtes du nord de la province de Constantine et de la Tunisie dont nous sommes si particulièrement occupés à l'heure présente; nous pourrons, lorsqu'une exposition ou un concours géographique s'ouvrira, comme à Lyon, encourager d'une manière sérieuse des entreprises aussi louables et aussi fécondes. Messieurs, il y a déjà longtemps que M. Guizot, qui a fondé tout cet organisme des Sociétés savantes, faisait cette observation que répartir un crédit, fût-il même considérable, entre un grand nombre de Sociétés, ce n'était pas toujours une chose utile, ce n'était pas toujours une œuvre féconde. Ni la société ni le trésor ne sont tenus de subvenir aux frais généraux d'entreprises minuscules et impuissantes; ils ne doivent encourager que ce qui doit et que ce qui peut produire.

« Aussi M. Guizot, relatant dans ses Mémoires que M. de Salvandy avait doté le chapitre des Sociétés savantes d'un crédit de 50,000 francs et réparti cette somme entre soixante Sociétés, dit-il : — Ce mode d'appui, je suis loin de le croire utile, et je ne le regarde pas, dans le cas particulier, comme le plus nécessaire et le plus efficace. Les encouragements doivent être appropriés aux personnes et aux travaux. Ce sont des satisfactions intellectuelles bien plutôt que des secours pécuniaires qu'il importe d'assurer aux Sociétés savantes; ce qu'elles désirent surtout, c'est de se voir connues et appréciées dans le monde lettré.

« Eh bien, cette satisfaction intellectuelle qu'entrevoyait M. Guizot, nous allons la donner aux Sociétés savantes sous une forme nouvelle, sous la forme d'une revue. Nous avons en effet constitué, Messieurs, avec l'approbation, l'appui, la collaboration souverainement précieuse du Comité des Travaux historiques, une double

revue. A côté du bulletin mensuel des Sociétés savantes, qui renferme les communications de nos correspondants, viendront se placer une revue historique et une revue scientifique.

« Cette double revue sera tout à la fois et un répertoire et une critique. Pas un travail intéressant ne sera omis, et tous ceux qui en vaudront la peine seront appréciés, jugés, critiqués. La critique, Messieurs, c'est la lumière ; la critique entre les mains des hommes éminents que vous savez, c'est la direction; non pas la direction administrative et bureaucratique que vous secoueriez avec dédain, mais la direction des savants, des sages, de ceux qui font autorité, de ceux qui ont la véritable sérénité scientifique et dont on pourrait dire : *Sapientium templa serena.* (*Applaudissements.*)

« C'est le but que nous poursuivons ; ce but, nous l'atteindrons! On ne pourra plus dire désormais : Je cherchais... j'avais cru trouver; mais je me suis tu, faute d'écho. Non, si vous avez cherché, si vous avez trouvé; si vous êtes, — si modestes que vous soyez et si peu étendu que soit votre horizon, — un chercheur et un trouveur, il sera fait mention de vous, on parlera de vous, et vous aurez pour écho tout le monde savant! (*Applaudissements répétés.*)

« Il me semble, Messieurs, qu'il y a dans ces idées nouvelles un principe de vie; il me semble que votre institution, — car les meilleures institutions ont besoin de se rajeunir de temps en temps, — ne peut que se vivifier à cette collaboration toute nouvelle.

« Vous le savez du reste déjà : pour réveiller tout à fait le bon Homère, on a résolu que la prochaine réunion des Sociétés savantes serait un véritable congrès, que des questions seraient posées un an d'avance; ces questions, c'est vous, Messieurs, qui les avez posées, qui les avez choisies, et dans la prochaine réunion, elles seront discutées au grand jour, avec le charme vivant de l'argument qui se croise, de la discussion scientifique, avec l'autorité et le crédit de toutes les personnes compétentes qui prendront part au débat, avec le concours des Sociétés savantes de Paris, qui, pour la première fois, sont venues à la réunion des Sociétés savantes des départements. On les avait appelées un peu tard, elles sont cependant venues; aussi, en votre nom à tous, je les remercie du fond du cœur. (*Vifs applaudissements.*)

« Nous croyons donc, Messieurs, que les Sociétés savantes, que

l'antique organisation des Sociétés savantes trouvera d'ici à l'année prochaine, par les procédés que je viens de décrire, une nouvelle vie et une activité plus féconde encore.

« A côté d'elles sont venues s'asseoir, depuis bien peu d'années, les Sociétés des Beaux-Arts : celles-ci sont jeunes; elles n'ont encore ni l'expérience ni l'autorité de leurs aînées; elles sont jeunes, et pourtant j'admire et je tiens à constater ici leur rapide développement. Quand, en 1877, MM. Waddington et de Chennevières eurent l'idée de constituer à côté des Comités des Travaux historiques et des Sociétés savantes un Comité des Beaux-Arts, il ne vint que trente-deux délégués à la Sorbonne; quand, il y a deux ans, je vins ici pour la première fois, il y en avait quatre-vingts; il y en a aujourd'hui, je crois, cent soixante.

« C'est là, Messieurs, un sérieux progrès, mais surtout un précieux concours. Je voudrais m'adresser particulièrement à ces Sociétés des Beaux-Arts, et je voudrais, puisqu'elles sont à l'aurore des grandes destinées qui les attendent, à mon sens, leur dire encore une fois le service que nous attendons d'elles, l'œuvre que nous voulons leur voir entreprendre, l'esprit dans lequel cette œuvre doit être énergiquement suivie.

« Il s'agit là, Messieurs, d'un bien grand intérêt pour notre société démocratique; il s'agit tout simplement de faire l'éducation artistique de l'ouvrier français et de la nation française. (*Nouveaux applaudissements.*)

« C'est une grande œuvre, et c'est une œuvre à laquelle mon dévoué et intelligent collaborateur, M. le Sous-Secrétaire d'État, aidé lui-même par un personnel de collaborateurs d'élite, a attaché l'honneur de son nom.

« Oui, faire l'éducation artistique de l'ouvrier français, voilà une des œuvres que la société démocratique moderne doit regarder en face, doit poursuivre et mener à fin. Pourquoi? Ah! Messieurs, c'est qu'il y a deux manières de concevoir l'art, l'influence et l'action des Beaux-Arts. Il y a un point de vue aristocratique, ancien, si vous voulez, et il y a un point de vue vraiment moderne et démocratique. Considéré au point de vue de la société ancienne, au point de vue aristocratique, l'art, c'est la jouissance de quelques-uns, c'est la parure d'une élite sociale; mais pour une société comme la nôtre, pour une démocratie vivante comme la nôtre,

l'art, Messieurs, c'est surtout et avant tout un grand moyen d'éducation populaire. (*Applaudissements prolongés.*) Faire l'éducation artistique de l'ouvrier français, ce n'est pas seulement lui rendre un service économique dont les dernières expositions ont pu faire apprécier à tout le monde l'importance et la grande urgence, mais c'est rendre en même temps au pays un grand service moral, social.

« L'art ainsi compris comme moyen d'éducation populaire, est-ce que ce n'est pas, Messieurs, le plus énergique, le plus puissant moyen de fusion des classes? Est-ce que ce n'est pas le propre, l'honneur et la vertu particulière des jouissances artistiques de pouvoir se partager indéfiniment?... Est-ce qu'à ce banquet le nombre des convives peut être limité? Est-ce que, pour ce premier des biens de ce monde, ce n'est pas la communauté des biens qui est la loi générale? (*Bravos et applaudissements.*) Eh bien, fondez les classes de cette nation dans la même éducation artistique; faites pénétrer le sentiment du beau, le goût de ses splendeurs, la connaissance de son histoire dans vos écoles primaires, dans vos écoles professionnelles; réveillez l'artiste chez l'artisan, et vous aurez fait pour la fusion des classes et pour la grandeur du pays beaucoup plus que par des mesures plus pompeuses et plus retentissantes! (*Nouveaux et plus vifs applaudissements.*) Messieurs, la tâche est double : il y a la tâche des corps enseignants, la tâche de l'Université, puis il y a la tâche de la liberté. La tâche de l'Université, je puis vous le dire, est en bonne voie; nous avons décidé que le dessin fait nécessairement partie de l'enseignement secondaire, et qu'il sera progressivement introduit comme matière obligatoire dans l'enseignement primaire; nous avons fait, avec le concours des hommes les plus compétents, à la suite des discussions les plus approfondies, des programmes que le Conseil supérieur des Beaux-Arts, que le Conseil supérieur de l'Université ont tour à tour approuvés. Nous avons les programmes, nous avons les maitres, nous les formons tous les jours; grâce à la générosité du Parlement, nous avons le matériel, nous donnons des modèles. Tout est dans le modèle, tout est dans ce petit musée qui doit être, si nos vœux s'accomplissent, l'annexe nécessaire de toute école primaire, de toute école municipale. Voilà la tâche de l'Université. Nous la mènerons à bien; nous osons dire que nous nous en chargeons. Mais, Messieurs, la part de la liberté est grande aussi, elle

est capitale, elle est urgente. Or, la part de la liberté, c'est la part des Sociétés des Beaux-Arts. Les Chambres ont mis à notre disposition un crédit considérable destiné à l'encouragement des écoles municipales de dessin. Deux cent dix écoles municipales participent aux bienfaits publics; nous en sommes les bienfaiteurs, mais les bienfaiteurs désintéressés, car nous sommes absolument résolus, pour des raisons que je vais vous dire, à n'en prendre en aucune façon la direction.

« Nous estimons que ces écoles municipales, sorties des besoins locaux, répondant à des nécessités contingentes et variables dont le pouvoir central ne peut pas être juge, doivent rester entre les mains des autorités locales, des pouvoirs municipaux qui les ont les premiers dotées. (*Marques nombreuses d'approbation.*)

« Nous estimons que notre rôle vis-à-vis d'elles est un rôle d'encouragement pour augmenter les traitements des professeurs, pour enrichir les collections qui doivent être et qui seront certainement dans l'avenir de véritables Musées, annexes des écoles municipales. Mais quant à leur direction, elle doit rester locale, et c'est précisément pour cela que je m'adresse aux Sociétés des Beaux-Arts et que je leur dis :

« Voilà votre domaine, il est immense; mais il y a d'immenses bienfaits à en faire sortir. C'est vous qui pouvez voir de près ces intéressantes institutions; c'est vous qui pouvez élaguer ce qu'elles ont d'excessif; c'est vous qui pouvez les développer dans le sens qui vous paraît le mieux approprié au tempérament des individus et aux besoins du pays. Il y a là une situation dont vous êtes les meilleurs juges; le service que nous attendons de vous, c'est d'avoir pour nous, comme des inspecteurs officieux et bénévoles, les yeux sur ces écoles, de les encourager, de les diriger, de les éclairer de vos conseils.

« Au-dessus des écoles municipales, qui sont nombreuses, comme vous voyez, nous attendons, — et cela, ce n'est pas notre volonté qui le décide, c'est le courant même des choses qui l'établit, — nous attendons, nous remarquons, nous constatons qu'il tend à s'établir des écoles régionales.

« Celles-ci ont une importance particulière. Elles se recommandent spécialement à votre attention, à votre surveillance, à votre vigilance!

« Messieurs les membres des Sociétés des Beaux-Arts, il a déjà été fait beaucoup dans cet ordre d'idées, et voici l'énumération, intéressante je crois, des écoles régionales qui fonctionnent à l'heure présente ou qui vont sous peu fonctionner : Caen, Rouen, Douai, Lille, Nancy, Angers, Rennes, Bourges, Bordeaux, Clermont, Saint-Étienne, Montpellier, Marseille et Grenoble.

« Voulez-vous franchir un échelon, vous allez trouver les écoles nationales, celles de Lyon, Dijon, Toulouse, qui sont anciennes, qui nous ont précédés, qui ont donné l'élan et qui nous servent de modèles.

« Et puis vous allez trouver une institution nouvelle par le nom, nouvelle aussi, dans une certaine mesure, par le but : c'est l'École d'art décoratif, dont je dirai un mot tout à l'heure. Il y en a ou il y en aura une à Limoges, car le projet présenté aux deux Chambres sera certainement voté. Il vient de s'en ouvrir une à Nice, on en projette une dans le département du Nord, à Roubaix, et tandis qu'à Limoges on se propose de fortifier, de concentrer, de consolider ce grand art de la céramique qui a donné naissance à l'École de Limoges, on voudrait restituer à Roubaix la vieille et magnifique industrie des tapisseries flamandes.

« Voilà, Messieurs, le champ de votre activité. Voulez-vous me permettre de vous dire dans quel esprit nous entendons que vous surveilliez, que vous suscitiez le développement de ces intéressantes institutions? Je veux m'arrêter un instant sur ce point, parce qu'il est absolement capital. Est-ce que nous vous demandons d'accroître, en développant l'enseignement du dessin, le nombre des peintres et le nombre des sculpteurs? Est-ce que nous concevons que ces écoles, d'un ordre nouveau, soient en quelque sorte des manufactures de déclassés? Est-ce qu'elles auraient pour but, dans notre pensée, d'augmenter la clientèle du bureau d'encouragement des Beaux-Arts, le nombre des peintres qui ne vivent pas de leur pinceau et le nombre des sculpteurs qui meurent de faim? Non, Messieurs, et notre institution serait souverainement malfaisante si elle pouvait avoir, je ne dis pas pour but, — on n'avouerait jamais un pareil but, — mais si elle pouvait avoir cet effet funeste de multiplier les vocations fausses, exagérées ou prématurées, et par conséquent d'accroître ce triste fléau de la mendicité artistique contre lequel nous luttons tous les jours. (*Vifs applaudissements.*)

« Il s'agit d'autre chose, de tout autre chose. Le mal que je signale pour qu'on l'évite consiste à faire de l'art un métier. Nous voulons, nous, que vous fassiez entrer l'art dans le métier; nous voulons que, dans l'artisan, vous réveilliez l'artiste, et non pas que vous transformiez l'artisan en un artiste manqué et condamné pour toute sa vie à la mendicité et à la misère. Nous voulons, si cela est possible, restituer à notre époque cette merveilleuse unité du métier et de l'art qui fit la force de l'industrie ancienne, de l'industrie grecque notamment, et, à un moindre degré, de l'industrie de la Renaissance. Nous pensons, comme les faits le démontrent, que le culte de la forme, la connaissance des styles, de l'histoire de l'art, le sentiment de la lumière et de la couleur, ne sont pas l'apanage exclusif de ceux qui manient le pinceau ou l'ébauchoir, mais appartiennent également à l'artisan, et qu'il y a dans telle ciselure d'un meuble du seizième siècle, dans tel ustensile de l'antiquité que le sol nous livre et devant lequel nous nous agenouillons, plus de beauté de forme, plus de dignité que dans bien des œuvres de l'art proprement dit.

« Pourquoi, Messieurs, cette beauté suprême et ce caractère touchant du moindre ustensile de l'industrie grecque, par exemple? Pourquoi le plus petit vase, pourquoi le plus humble outil porte-t-il avec lui ce caractère de dignité, ce caractère de beauté devant lequel nous nous inclinons et que nous donnons pour modèle à nos contemporains?

« Ah! Messieurs, c'est qu'alors la séparation n'était pas faite entre l'artiste et l'artisan; c'est qu'alors on ne savait pas où commençait le métier, où finissait l'art; c'est que, par un bonheur suprême et que nous n'aurons pas, il se dégageait de ce merveilleux ciel de l'Attique pour cette race grecque, la plus esthétique et la plus précise qui ait jamais vécu sous le soleil, une éducation véritablement intuitive qui faisait qu'on ne pouvait concevoir la forme sans la beauté, et que les œuvres qui sortaient des mains du plus humble artisan, que les objets de la plus modeste industrie étaient en même temps des objets d'art; si bien que lorsque le sol aujourd'hui nous les livre, nous ne pouvons que les admirer et nous déclarer impuissants à faire, je ne dis pas mieux, mais aussi bien. (*Nouveaux applaudissements.*)

« Donc, Messieurs, la nécessité de combler la distance qui sépare

l'art et le métier, la nécessité d'organiser pour l'ouvrier une éducation artistique, est un des plus grands besoins et des plus énergiquement sentis de la société actuelle. C'est à ce besoin que doit répondre la création des écoles d'art décoratif dont je vous ai entretenus tout à l'heure; c'est à ce besoin que répondent nos créations de Musées nouveaux.

« Nos Musées du Trocadéro, le Musée Viollet-Leduc qui va s'ouvrir dans quelques semaines, le Musée des moulages que la Chambre va certainement voter, le Musée des arts décoratifs que nous demandons aux pouvoirs publics l'autorisation de constituer, sont avant tout, pour nous, des Musées d'enseignement; ce sont des Musées d'enseignement pour la masse de la population, pour celle qui travaille, qui produit; ce sont des Musées d'art industriel, d'art décoratif. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, quand ces différentes conceptions seront ralliées, réunies, qu'elles auront fonctionné, qu'elles se seront harmonisées par leur fonctionnement même, nous aurons chez nous, à Paris, un véritable Kensington, un Kensington ouvert à tous, un Kensington même qui pourra, à l'exemple de son aîné, se transporter dans les provinces.

« Nous pensons, et M. le Sous-Secrétaire d'État a déjà donné dans cette voie de très-utiles exemples, nous pensons à constituer chez nous, comme il existe en Angleterre et en Suisse, un musée circulant, c'est-à-dire à prendre dans ces grands dépôts d'objets précieux, non-seulement des tableaux et des statues, mais des mobiliers du temps passé, des étoffes précieuses propres à servir encore aujourd'hui de modèle à nos ouvriers, de belles et vieilles tapisseries, des céramiques remarquables. Nous pensons, comme cela se fait pour Kensington, à en extraire, pour les transporter tour à tour, suivant les besoins des départements, dans les expositions provinciales, dans les concours régionaux, une part de nos trésors, et, au lieu d'être, comme nous l'avons été trop longtemps, les dépositaires un peu jaloux de toutes les richesses accumulées par l'effort des générations qui nous ont précédés, nous voulons les répandre, les faire connaître, les populariser, et mettre à côté des Musées sédentaires, des grands Musées d'enseignement, le Musée qu'on peut dire peut-être le Musée de l'avenir, le Musée circulant. (*Bravos et applaudissements.*)

« Messieurs, Paris sera toujours le grand et puissant foyer où s'élaboreront les idées, où se formeront et s'élèveront les grandes vocations, où les grandes conceptions de l'esprit trouveront un écho, des aides, un asile. Mais pour que Paris puisse continuer à remplir cette grande mission qui est nécessaire, qui est essentielle, car de même que la constitution des centres nerveux est, ainsi que vous le diront les naturalistes, le caractère des espèces élevées, la constitution de grands foyers intellectuels, de centres d'études et de travail, est la condition première et essentielle de toutes les civilisations; pour que Paris, dis-je, puisse continuer cette grande mission, il ne faut lui enlever quoi que ce soit de sa primauté. Aussi n'est-ce pas de cela qu'il s'agit. Paris aura toujours le plus grand dépôt d'objets d'art, il aura toujours les Académies, il aura toujours la plus grande accumulation de savoir, de science, de labeurs et d'efforts.

« Mais Paris a un intérêt considérable à ne pas remplir cette grande mission, cette mission historique au milieu de l'isolement et du néant universels. Paris a le plus grand intérêt, et la civilisation française par conséquent est profondément intéressée à ce que, à côté de ce foyer central, il se crée des forces locales, des foyers secondaires.

« C'est la tâche que le Département de l'Instruction publique a poursuivie avec beaucoup de persistance avec le concours très-bienfaisant, très-généreux du Parlement, depuis un certain nombre d'années. J'ose dire que jamais on n'a fait tant pour la science, pour les grands intérêts scientifiques intellectuels dont le siége est hors de Paris, qu'au temps où nous sommes. Nous avons fait infiniment plus pour les foyers scientifiques des départements que pour le grand foyer parisien. A Paris, nous en sommes encore à attendre le relèvement et la transformation de cette vieille Sorbonne, si mal appropriée aux besoins modernes. Nous avons, il est vrai, sur ce point un très-grand et très-récent espoir. (*Applaudissements.*) Nous croyons, — et j'espère que M. le préfet de la Seine ne me démentira pas, — que la question de la Sorbonne, qui est posée depuis tant d'années, est à la veille d'être résolue. (*M. Hérold fait un signe d'assentiment. — Nouveaux applaudissements.*)

« Mais nous avons résolu à nos frais, et de notre mieux, en dehors de Paris, un certain nombre de questions capitales. Je crois, Messieurs, qu'on peut poser comme un axiome qu'il n'y a pas d'en-

seignement supérieur sans locaux appropriés. (*Marques unanimes d'approbation.*)

« Ces locaux, il les faut, à l'heure qu'il est, aussi bien pour l'enseignement que pour les laboratoires, très-vastes, très-bien appropriés : beaucoup d'espace, beaucoup de lumière.

« Au lendemain de la catastrophe de 1870, quand nous fîmes l'inventaire de nos richesses et de nos pertes, l'enseignement supérieur, on peut le dire, ne possédait pas de locaux en province. Il était logé misérablement, il était logé honteusement ; rien, en effet, n'est plus honteux pour une grande nation, rien n'est plus misérable pour une grande démocratie, que de loger mal la science, qui, en relevant incessamment le niveau des connaissances générales, élève incessamment aussi le niveau intellectuel et moral de l'éducation populaire. (*Vifs applaudissements.*)

« Cela fut compris, Messieurs, très-bien compris, avec une spontanéité d'instinct prodigieuse, et vous avez vu, dans les années qui suivirent 1870, les plus grandes villes de France, les municipalités de ces grandes villes, municipalités transformées par le suffrage universel, municipalités représentant, par conséquent, la majorité populaire, la majorité travailleuse et ouvrière de ces grandes villes, vous avez vu, dis-je, les conseils municipaux se saigner à blanc pour construire des Facultés.

« Bordeaux, Toulouse, Montpellier, Lyon, ont rivalisé de sacrifices, et je tiens à grand honneur pour mon administration d'avoir pu, par des mesures définitives, par des contrats passés avec les villes, par des subventions désormais assises et acquises au budget, constituer à Bordeaux, à Lyon, à Montpellier, des centres intellectuels complets, des Facultés de sciences, de lettres, de droit, de médecine réunies.

« Nous avons également fondé trois écoles supérieures à Alger ; nous faisons en ce moment une école d'archéologie au Caire ; nous croyons beaucoup à la fortune de cette école sous l'habile inspiration du très-savant M. Maspero, que nous avons eu le bonheur de voir remplacer l'illustre et regretté Mariette dans la direction du Musée de Boulak. Elle aura le sort de l'École de Rome, qui a eu elle-même le sort et le succès de l'École d'Athènes. Nous croyons ne pas nous exposer au reproche de fausse prophétie en disant que ce succès est certain, et que l'égyptologie aura son

école. C'est une science à laquelle la France a pris une trop grande part, dont elle s'est trop glorifiée, pour que la première école d'égyptologie fondée sur le sol d'Égypte ne soit pas une école française. (*Vifs applaudissements.*)

« Je continue devant vous, Messieurs, qui représentez particulièrement la province, l'énumération de ce que nous avons fait pour elle. Nous n'avons pas seulement donné aux Facultés de province de beaux et splendides locaux; nous avons pourvu les Facultés des lettres et les Facultés des sciences de ce qui leur manquait. Aux Facultés des sciences, vous le savez, — vous, professeurs qui m'entendez, — il manquait tout ou à peu près tout. Les chaires n'avaient pas de préparateurs; nous avons donné des préparateurs et des garçons de laboratoire à toutes les chaires; cette dépense est portée au budget de cette année et à celui de l'année prochaine. Dans ces Facultés des sciences, ni préparateurs, ni collections, ni bibliothèques; nous leur avons donné les préparateurs, les collections, les bibliothèques.

« Quant aux Facultés des lettres, ah! c'était plus grave, et l'on avait contre elles un plus gros grief. Ces Facultés, je puis dire que nous les avons sauvées. On leur faisait un double reproche, ou si vous le voulez, un seul reproche qui comprend tous les autres : c'était d'être à peu près inutiles. Elles n'avaient pas de public étudiant, de public appliqué, en dehors des réunions pompeuses, des assemblées d'apparat où des hommes à la parole élégante pouvaient charmer l'élite de la population locale. Cette grand institution de la Faculté des lettres menaçait de déchoir, de tourner à l'exercice académique, c'est-à-dire à tout ce qu'il y a de plus improductif au monde (*sourires*)... quand ce n'est que l'exercice purement académique. (*Hilarité.*)

« Eh bien, Messieurs, à l'heure qu'il est, les Facultés des lettres ont un public, elles ont des étudiants, elles délivrent des grades, elles forment des professeurs, et l'on peut dire qu'à l'heure présente, autant il y a de Facultés des lettres en France, autant il y a de petites écoles normales formant des licenciés pour les besoins qui, vous le savez, Messieurs, grâce aux mesures prises par les Chambres, grâce aux réformes votées par le Conseil supérieur, vont croissant de jour en jour.

« Oui, Messieurs, avec les bourses de licence que le Parlement a

généreusement accordées, avec les bourses d'agrégation, les Facultés des lettres, qui n'avaient ni élèves ni scolarité, ont maintenant des élèves et une scolarité de quatre années. Ce sont des écoles normales. Aussi ai-je le plaisir de vous apprendre que le nombre des licenciés produits par les Facultés de province s'accroît de jour en jour; qu'il s'est élevé cette année, par rapport à l'année dernière, d'un tiers, et que tout fait prévoir que, l'an prochain, le nombre des licenciés sortant de ces petites écoles normales s'élèvera de plus de la moitié.

« Voilà, Messieurs, les résultats; j'ai tenu à les faire passer sous les yeux des représentants de la province savante qui sont ici réunis. De toutes les décentralisations, la décentralisation intellectuelle est la meilleure assurément.

« Aussi je crois, — et je me permets d'adresser ce témoignage au Département de l'Instruction publique, — que l'on peut dire hardiment qu'à aucune époque, sous aucun régime, il n'a été fait autant pour les grands intérêts intellectuels qui ont leur siége hors de Paris qu'au temps et sous le régime sous lequel nous vivons.

« Ah! Messieurs, c'est que la province avait pris les devants, c'est qu'elle avait commencé, c'est qu'elle avait donné le signal.

« Imaginez-vous et croyez-vous qu'on ait vu à une autre époque de notre histoire un mouvement plus intéressant, et qu'on ait eu à contempler un plus noble spectacle que celui que donne depuis dix ans la masse du pays républicain représenté par des municipalités républicaines? De ces innombrables administrations transformées par le suffrage universel, de ces municipalités républicaines auxquelles la volonté du pays a remis l'administration locale, quel est le cri qui s'élève, qui domine, qui dépasse, qui étouffe tous les autres? C'est le cri : Des écoles! des écoles!

« La passion des écoles est devenue la passion maîtresse, en quelque sorte, de nos administrations locales. Ici, c'est un petit village qui rougit du triste et humiliant logis dans lequel les enfants de la commune apprennent à lire et à écrire. Autrefois, Messieurs, le paysan n'aimait que la terre; on peut dire qu'aujourd'hui il aime l'école presque autant que la terre, puisque du capital qu'il économise à la sueur de son front pour acquérir la terre, il détourne une partie pour construire l'école.

« Non-seulement il veut l'école, mais, chose admirable, éton-

nante, exceptionnelle, il la paye, cette école qu'il a voulue. (*Applaudissements.*)

« Et, à l'autre degré de l'échelle, voilà, comme je vous le rappelais tout à l'heure, les conseils municipaux des grandes villes, les élus des populations ouvrières, qui veulent des écoles primaires, sans doute, mais avant tout et par-dessus tout des établissements d'enseignement supérieur; voilà les départements qui se grèvent, qui se saignent pour fonder des écoles normales d'instituteurs et d'institutrices. Voilà la petite ville qui brûle de transformer à grand prix d'argent son collége communal en lycée, et voilà à l'horizon, comme un rêve espéré, comme le gage de l'avenir, les lycées de filles, l'établissement d'un enseignement supérieur des filles qui rallie toutes les émulations, toutes les générosités. (*Nouveaux applaudissements.*)

« C'est là, Messieurs, un grand, c'est là un noble, c'est là un rassurant spectacle, et, je me permets de le dire aux hommes de savoir qui m'entendent, s'il y en a encore parmi eux qui hésitent, qui craignent, qui se défient, qu'ils ouvrent les yeux et qu'ils regardent cette grande démocratie française si récemment émancipée; qu'ils se demandent si l'on ne peut pas, si l'on ne doit pas avoir confiance en elle, quand on la voit ainsi, du premier jour où elle a été libre, au lendemain des plus grands malheurs subis par une nation, cherchant sa route dans l'obscurité, ne pas hésiter, ne pas se tromper, ne pas balancer et aller tout droit vers la lumière, vers la science. (*Bravos et applaudissements prolongés.*)

« Est-ce qu'une société fondée sur de telles bases peut être en péril? Est-ce que vous pouvez rêver dans l'histoire un régime plus capable d'honorer le génie et le talent? Est-ce que vous pouvez imaginer une société plus respectueuse pour l'intelligence? Est-ce que vous avez jamais rencontré une démocratie aussi affamée de science, et qui fait passer avant tous les besoins cette grande faim intellectuelle, cet admirable amour de savoir, cette sainte curiosité qui est la noblesse, la grandeur et qui restera la marque historique de notre génération? (*Applaudissements.*)

« Eh bien, Messieurs, je me permets de le dire aux savants ici assemblés, à ceux d'entre eux qui hésitent encore : Rapprochez-vous de cette démocratie éprise de savoir, emportée par la sainte curiosité. Laissez-vous entraîner par ce courant qui ne vous portera

pas aux abîmes, qui vous portera vers le bien, vers l'harmonie sociale, vers la solution de tous les problèmes par la paix et par la confiance; laissez-vous porter par ce courant, laissez-vous aller à ces couches nouvelles.

« Ces terres-là sont jeunes, Messieurs, et les terres jeunes sont les plus fécondes. Les démocraties qui viennent de s'affranchir, qui sont encore chaudes de la lutte, qui sortent du champ de bataille, sont portées à méconnaître le passé; elles sont trop rapprochées de la servitude pour savoir démêler ce qu'il y a dans l'histoire de grand, de permanent, et la grande filiation qui plonge dans les entrailles du passé.

« Mais les démocraties arrivées comme la nôtre, rassurées, absolument rassurées sur les retours offensifs de l'ancien régime, ces démocraties-là, Messieurs, s'aperçoivent bien vite qu'elles ont des ancêtres, que l'histoire n'est qu'une filiation, qu'elles profitent à l'heure présente de l'héritage d'une longue accumulation de labeurs provenant des générations passées, et que les révolutions, au lieu d'être conçues comme des accidents arbitraires, sont tout simplement des dénoûments historiques. (*Vifs applaudissements.*)

« La démocratie contemporaine comprend cela; elle est toute prête à écouter vos leçons, toute prête à saluer pieusement, comme vous, dans les monuments ou dans les récits du temps passé, l'image vivante du vieux peuple de France et le génie impérissable de la patrie. (*Nouveaux applaudissements.*)

« Je le dis donc à tous, je le dis à ceux qui nous refusent encore leur confiance : Essayez, vous êtes les aînés de cette démocratie; instruisez-la!

« Elle vous payera en reconnaissance, avec cette promptitude, cette admirable facilité d'assimilation qui caractérise à un si haut degré notre race. Venez à cette démocratie, la plus ouverte, la plus intelligente de toutes les démocraties!

« Oui, Messieurs, il y a place pour tout le monde dans une République qui, au lendemain des crises les plus terribles, a trouvé, dans la conscience nationale, cette devise qui doit rester la nôtre :

« Le rachat de la patrie par le travail et par la science. » (*Double salve d'applaudissements.*)

A l'occasion de la cinquième session, un certain nombre de récompenses ont été décernées aux membres des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Officier de l'Instruction publique.

M. Léon ALÈGRE, conservateur-fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard). Officier d'académie du mois de décembre 1869.

Officiers d'Académie.

M. Achille BILLOT, artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des Richesses d'art du Jura et de la Société d'émulation du même département.

M. BURET, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen.

M. Armand CAMBON, président de la Société des Sciences, Agriculture et Belles-Lettres de Tarn-et-Garonne, membre de la Société archéologique du même département, conservateur du Musée de Montauban.

M. Félix DUBOZ, secrétaire du Comité d'organisation de l'exposition des Beaux-Arts de Tours [1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste générale des récompenses accordée depuis la création du Comité.

SECTION

DE

L'HISTOIRE DE L'ART

I

UN CHATEAU RENAISSANCE

DU DÉPARTEMENT DE LA MAYENNE.

A l'heure où l'Administration des Beaux-Arts se préoccupe avec tant de raison de formuler un code protecteur de nos richesses d'art, il m'a paru intéressant d'appeler l'attention sur un château du seizième siècle. Ce n'est pas que ce bijou d'architecture soit actuellement en péril : son propriétaire n'a pas conçu le projet de le détruire; loin de là. En amateur plein de goût, il songe plutôt à le restaurer avec art dans le style où il a été construit; notre province est donc assurée de ne rien perdre d'un monument dont elle est fière. Mais ce monument est trop peu connu. Quelques lignes de description permettront aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts d'apprécier la valeur de cet édifice.

Le département de la Mayenne et les départements voisins ne possèdent pas, croyons-nous, de monument comparable au château de Saint-Ouen. Ne voulant pas dépasser dans cette lecture le temps que le programme nous accorde (alors qu'il mériterait d'être l'objet d'une monographie spéciale), nous nous bornerons aujourd'hui à esquisser brièvement l'origine de ce château, et d'en donner la description succincte.

C'est dans l'important chartrier de l'antique abbaye de la Roë, fondée par Robert d'Arbrissel, mort en 1136, que nous trouvons mention, pour la première fois, d'une chapelle de Saint-Ouen. Dès le douzième siècle, cette chapelle dépendait de l'abbaye de la Roë, et, grâce aux aumônes, elle fut bientôt entourée d'un fief.

Le 1er août 1466, le prieur de Chemazé en fait aveu à la baronnie de Château-Gontier, et bientôt après la chapelle et le fief prirent assez d'importance pour y établir un prieur de l'abbaye de la Roë.

L'origine du prieuré est donc authentique, grâce aux documents conservés dans le chartrier de la Roë, chartrier dont la plus grande partie put échapper à l'incendie qui dévora l'abbaye pendant la Révolution. Recueillie à Craon, puis conservée pendant de longues années à la Bibliothèque de Château-Gontier, cette nombreuse collection de chartes (dont quelques-unes sont remarquables par leur dimension, leur admirable calligraphie et leurs précieuses enluminures) fait partie aujourd'hui des archives départementales à Laval.

Si la date de la fondation du prieuré est certaine, la date du château l'est moins. Le style et les détails d'une partie du château indiquent la fin de l'époque gothique; mais la tour quadrangulaire, la merveille de cet édifice, est du plus beau style Renaissance.

Les initiales G et L, répandues à profusion sur les frises et les corniches, selon l'usage de cette époque, indiquent que ce château appartenait à Guy Le Clerc de Goulaines, de la même famille que les Le Clerc de Juigné, dont les descendants habitent encore le pays.

Guy Le Clerc est cité par dom Morice, parmi les personnes qui composaient l'état de la maison de la reine Anne de Bretagne en 1506, avec le double titre d'aumônier et de conseiller de la Reine. Abbé de la Roë en 1493, il fut nommé évêque de Léon en 1514. Dans le catalogue des évêques de Léon, Guy Le Clerc est le cent quatrième évêque, mais il ne prit possession de son siége qu'en 1520, retenu à la cour par la reine Claude, qui lui avait voué, ainsi que sa mère, le plus vif attachement.

Aux obsèques de la reine Anne, en 1514, Guy Le Clerc figura à côté des plus grands dignitaires de l'Église. Se sentant gravement malade, il voulut revoir Saint-Ouen et y mourut en mai 1523.

La tradition attribue la création du domaine et la construction du château de Saint-Ouen à la reine Anne de Bretagne, qui l'aurait donné, avec sa munificence bien connue, à son conseiller et confesseur Guy Le Clerc. On a prétendu, au contraire, que Guy Le Clerc aurait fait bâtir Saint-Ouen pour sa souveraine.

A cette époque, l'abbaye de la Roë n'avait pas les ressources énormes et le revenu territorial considérable qui ont justifié depuis le vieux proverbe populaire :

De quelque côté qu'il vente,
L'abbaye de la Roë a rente.

Nous ne pouvons admettre cette thèse, que nous pourrions au besoin longuement développer.

Le château de Saint-Ouen a donc été édifié de 1493 à 1514, grâce à l'opulence, à la générosité et aux goûts artistes de la haute et puissante reine de France.

Après la mort de Guy Le Clerc, Saint-Ouen fut délaissé, Michel Richer et les autres abbés de la Roë n'y vinrent plus que rarement, et le château fut abandonné aux fermiers.

A la Révolution, déclaré bien national, il échappa à la bande noire et fut acheté par la famille Chevrollier, qui le posséda de père en fils jusqu'en juillet 1880, se contentant d'y faire les travaux les plus indispensables à sa conservation.

Aussi, sauf quelques écussons grattés, et quelques statuettes renversées par le temps ou les troubles révolutionnaires, Saint-Ouen est-il, intérieurement surtout, dans un état qui permettra à ses nouveaux propriétaires, le vicomte et la vicomtesse de Sèze, bien connus par leur amour des arts, de restaurer avec le goût le plus intelligent cette œuvre remarquable de la Renaissance.

A six kilomètres à peine de Château-Gontier, après avoir traversé la forêt de Valles et son vaste étang aujourd'hui desséché, avant d'arriver au village de Chemazé qui profile sur le ciel la flèche en ardoise de sa vieille église, on aperçoit les toits sombres et pointus, les hautes et massives cheminées de Saint-Ouen.

L'ancien chemin passait devant la façade du château; la route stratégique, qui conduit en droite ligne de Château-Gontier à Chemazé, fait arriver les visiteurs par la façade opposée, percée seulement de quelques croisées et de quelques lucarnes d'un style sévère et froid qui ne fait pas pressentir les richesses prodiguées de l'autre côté du château. Aussi tous ceux qui visitent Saint-Ouen pour la première fois sont-ils éblouis et stupéfaits, surtout après la triste impression de l'arrivée.

En effet, il est impossible de rêver deux façades aussi disparates : l'une est celle d'un sévère manoir du quinzième siècle; l'autre, celle d'un château qui, malgré ses modestes proportions, peut rivaliser avec les plus beaux de la Renaissance, et partager la réputation des châteaux de Blois et de Gaillon.

Au centre de la façade s'élève une tour carrée de trois étages et ornée à ses angles de colonnes accouplées variant à chaque étage

leurs moulures, leurs cannelures et leurs torsades. Quatre frises couvertes des chiffres G L, d'oiseaux, de coquilles et de roues, divisent en hauteur la tour, reliant d'un angle à l'autre les chapiteaux des colonnes.

Le fenêtrage de cette tour suit les évolutions de l'escalier, ce qui donne à l'extérieur une originalité très-marquée et accuse la disposition intérieure. Partout, l'ornementation la plus délicate et les détails ciselés avec l'art le plus exquis.

Cette tour, dont les moindres sculptures peuvent être comparées aux plus belles décorations de cette époque, se termine par une plate-forme avec balustrade et galerie à jour; cette plate-forme ne devait pas être primitivement couverte, la forme et les détails de la balustrade l'indiquent. Mais on a dû s'apercevoir bien vite des graves inconvénients de cette terrasse à l'italienne, sous l'inclémence de notre climat, et l'infiltration des pluies et des neiges retenues par la balustrade a rendu nécessaire l'exécution de la toiture d'ardoise, toiture qui doit dater d'une époque très-peu postérieure à la construction de la tour.

Tout en faisant remarquer que cette toiture n'est pas d'un bon style, nous pensons que l'architecte chargé de la restauration du château hésitera à la faire disparaître.

A la hauteur du premier étage, une tourelle en encorbellement, des plus élégantes, terminée par un dôme surmonté d'une lanterne ajourée, se soude à la tour carrée de la façon la plus heureuse, et permet d'accéder à la partie supérieure de la tour carrée. Là le style n'est plus aussi pur, et l'architecte éminent qui en a conçu le plan, a su trouver les combinaisons les plus savantes pour entremêler les ornements gothiques et ceux de la Renaissance.

Il est facile de constater que la tour quadrangulaire n'est pas de la même époque que le reste du château. Nulle part les assises de pierre et la mouluration ne se correspondent. Aussi a-t-il fallu pour adapter la tour Renaissance à la façade gothique une science profonde.

M. Beignet, architecte, chargé avec M. Magne de restaurer l'hôtel Pincé à Angers, et qui a visité plusieurs fois Saint-Ouen avec nous, a constaté, ce que l'on n'avait pas encore fait observer, que la façade de Saint-Ouen a été édifiée à deux époques différentes, de même que l'hôtel Pincé. Il faut un œil exercé pour distinguer que

Saint-Ouen n'a pas été construit du même jet, tant la transition entre les deux styles est habilement ménagée. Les croisées à meneaux avec doubles croisillons ou traverses, et les importantes lucarnes ornées de frontons et de clochetons à jour, d'une forme que l'on trouve dans les édifices gothiques espagnols, sont d'une richesse inouïe; des statuettes de saints et de saintes existaient dans les niches des pilastres; malheureusement presque toutes sont détruites. Pénétrons maintenant, par la porte de la tour, dans l'intérieur du château. Cette porte, de petite dimension, est surmontée d'un écusson mutilé aux armes de France et de Bretagne, soutenu par deux anges agenouillés, sculptés en ronde bosse; on voyait aussi sur les vitraux d'une des fenêtres une inscription B. M. de Rota (*Beata Maria de Rota*). — L'abbaye de la Roë était placée sous le patronage de la Vierge Notre-Dame de la Roë. Ce vitrail a disparu depuis plus de trente ans, ainsi que celui représentant une jeune et gracieuse femme en pied, avec cette légende en lettres gothiques : *Anne de Bretagne.*

Au rez-de-chaussée : deux grandes salles avec deux cheminées monumentales; l'une avec des ornements gothiques ayant au centre une niche vide et surmontée d'un riche dais très-habilement fouillé; l'autre, plus importante, est surchargée d'ornements. La large frise au-dessous du linteau où des chimères, des oiseaux et des dauphins se combinent avec les rinceaux et les feuillages, est sculptée avec une grande délicatesse. Le manteau de la cheminée au-dessus de l'entablement est divisé en trois compartiments séparés par des pilastres; dans celui du milieu deux anges, dont le dessin laisse à désirer, soutiennent d'une main un écusson où les armes ont encore disparu, et de l'autre relèvent les draperies d'un baldaquin; les deux autres compartiments contiennent un G et un L décorés de profils de fruits et de fleurs.

Quelques croquis d'après ce remarquable édifice en diront plus que notre texte.

Gravissons maintenant l'escalier, qui fait oublier par sa belle disposition et sa décoration d'un goût parfait son enveloppe extérieure. L'architecte, dans cette tour, a déployé toutes les ressources de son imagination et, comme dans toutes les habitations seigneuriales à partir du quatorzième siècle, donné une apparence de grand luxe à cet escalier. Les angles de la tour carrée ont servi de motif

à des voûtes à nervures; la main courante est sculptée dans l'élégant noyau (autrefois couvert d'un semis d'hermine et de fleurs de lys) formant l'axe de l'escalier, et se termine par une voûte en caissons d'une grande distinction.

Une porte jumelle séparée par une colonnette, encadrée dans une voûte à anse de panier avec une petite statuette d'enfant très-finement exécutée.

Cette porte donne accès dans les vastes pièces du premier étage aux solives sombres et aux grandes cheminées en pierre blanche. Sur l'une d'elles, on remarque encore au centre du coffre, entre deux colonnes ornées, un semis de roues et de G. L., et un joli fronton où trois enfants soutiennent une couronne.

Sur la voûte de la chambre appelée Chambre de la Reine, les nervures s'enlacent, se croisent et retombent en pendentifs terminés par des écussons et les chiffres de Guy Le Clerc.

Il y a quelques années, au-dessous du dallage de cette chambre, on découvrit une cachette où restèrent, dit-on, longtemps des religieux de la Roë traqués par des calvinistes qui ravageaient le pays en 1526.

Pour compléter cette description, il faudrait encore bien des pages, mais puissions-nous, par ces quelques lignes, avoir attiré l'attention des artistes sur ce monument peu connu, et éveillé en eux le désir de venir l'étudier et le visiter.

Quel est l'éminent artiste qui a construit la partie Renaissance de Saint-Ouen? Cette fois encore, comme presque toujours pour les monuments de cette époque, nous manquons de documents authentiques. Les archives départementales n'ont pas rélevé le nom du maître d'œuvre qui, sous les ordres de la reine Anne, a tracé le plan de l'édifice et fouillé la pierre de ses parois. Un monogramme composé de deux lettres enlacées qui peuvent être un J et un L décore la rosace d'un pendentif de l'escalier dont nous avons parlé. Il serait bien étrange que ce fût la signature de l'artiste. Toutefois le nom de Jean de Louen étant mentionné par Émeric David dans sa liste des architectes et sculpteurs qui travaillèrent en France de 1511 à 1530, il s'est rencontré plus d'un archéologue de notre région pour attribuer le château de Saint-Ouen à cet artiste. Aucune preuve ne milite jusqu'à ce jour en faveur de cette opinion.

Au surplus, n'oublions pas que les hommes les plus éminents ont travaillé pour la reine Anne : Michel Colombe fut l'un de ses

sculpteurs, et le tombeau des ducs de Bretagne, érigé primitivement en 1507 dans la chapelle des Carmes, et que l'on admire aujourd'hui dans la cathédrale de Nantes, donne la mesure du génie de ce maître français.

Saint-Ouen ne serait pas indigne de son ciseau. C'est tout ce que nous pouvons dire en ce moment, laissant à d'autres plus heureux que nous l'honneur de vous révéler un nom trop longtemps cherché, à moins qu'une bonne fortune inespérée nous mette en mesure d'apporter, à une session prochaine, le mot de l'énigme devant votre assemblée.

Tancrède Abraham,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne.

II

LE BRONZINO

DU MUSÉE DE BESANÇON.

I

Le Musée de peinture de Besançon compte parmi ses notables richesses le plus important tableau d'Angiolo Bronzino qui existe en France [1]. C'est une *Déposition de la Croix*, peinte sur bois, dont voici la description sommaire [2] :

[1] *Catalogue des Musées de Besançon*, par J. F. Lancrenon, 6e édition, revue et augmentée par Auguste Castan, 1879, p. 20, n° 50.

[2] Une gravure faite d'après ce tableau a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livraison du 1er novembre 1881.

Le tableau mesure en hauteur 2m,68, en largeur 1m,73 ; sa partie supérieure est cintrée. Au premier plan, la Vierge assise tient sur ses genoux et contemple avec douleur le corps inanimé du Christ, qui vient d'être descendu de la croix ; un jeune homme accroupi soutient pieusement le torse de Jésus, tandis que la Madeleine, à genoux et éplorée, prête ses mains pour recevoir les pieds du Sauveur. Au second plan interviennent deux anges, l'un pour retenir un pan du linge qui entoure le milieu du corps de Jésus, l'autre pour porter le calice d'amertume. Derrière la Vierge, une jeune femme, richement vêtue, ouvre les bras avec tristesse. A la droite de celle-ci, quatre autres jeunes femmes témoignent, par des attitudes diverses, de leur profond chagrin. Du côté opposé, trois hommes paraissent plongés dans la douleur : le plus en vue est Joseph d'Arimathie, vieillard à barbe blanche, qui tient d'une main les clous ayant servi au crucifiement et de l'autre les tenailles dont il a usé pour les extraire. Dans le ciel voltigent des anges qui exaltent les instruments de la Passion : au centre est celui qui porte la lance et le roseau muni d'une éponge ; deux autres s'envolent avec la colonne, et deux planent avec la croix. L'horizon est formé par de lointains sommets qui se confondent presque avec l'azur du ciel. Sur une pierre où s'appuie la main droite de la Madeleine, pour supporter l'un des pieds du Christ, le peintre a tracé une signature ainsi conçue :

OPERA
DEL BRONZINO
FIORENTINO.

Cette page de grande peinture est d'un dessin magistral : sa couleur, un peu froide, a pour note dominante ce bleu d'outremer dont Bronzino se faisait un luxe d'abuser.

Avant d'appartenir aux Granvelle, ce tableau fut possédé par les Médicis. Vasari en témoigne dans sa *Notice sur Bronzino*, à propos de l'oratoire que le duc de Florence Cosme de Médicis avait fait organiser, dans le palais de la Seigneurie, pour sa femme Éléonore de Tolède. « Sur le tableau d'autel de cet oratoire, dit Vasari, était peint à l'huile un Christ descendu de la croix et reposant sur le giron de sa Mère ; mais ce tableau fut déplacé, par ordre du duc Cosme, pour être envoyé, comme un cadeau raris-

sime, à Granvelle, l'homme le plus considérable qui fût alors dans l'entourage de l'empereur Charles-Quint. Pour remplacer ce tableau, l'artiste lui-même en a fait une répétition que l'on a mise sur l'autel entre deux peintures, non moins belles, qui représentent d'une part l'ange Gabriel et de l'autre la Vierge recevant l'Annonciation. Au lieu de ces deux panneaux, à l'époque où le retable primitif fut enlevé, on voyait un Saint-Jean Baptiste et un Saint Cosme : ceux-ci furent mis en garde-robe lorsque la duchesse, ayant désiré d'autres sujets, fit faire les deux nouvelles peintures accessoires [1]. »

Le second exemplaire du retable, ainsi que les deux panneaux représentant ensemble l'*Annonciation de la Vierge,* sont au *Musée des Offices,* à Florence [2]. J'ai pu récemment les y examiner, et je me suis attaché à comparer la *déposition de la croix* que possède Florence avec le même tableau de première facture qui appartient à la ville de Besançon. Le résultat de cette comparaison est tout à l'avantage du morceau qui nous a été légué par les Granvelle. Ici, pour me servir des expressions de M. Paul Mantz, « le dessin, très-simple en apparence, est serré et fort; le modelé est rigoureusement exact dans ses abréviations savantes [3] ». Au contraire, dans la répétition de Florence, le dessin manque de largeur et de hardiesse, le modelé est d'une complication qui le rend grêle; tous les détails trahissent l'indécision et le tâtonnement; la coloration des ombres est ocreuse, et l'outremer a été tellement ménagé, que

[1] « Nella tavola di questa cappella, fatta a olio, che fu posta sopra l'altare, era Cristo deposto di croce in grembo alla Madre; ma ne fu levata dal duca Cosimo per mandarla, come cosa rarissima, a donare a Granvela, maggiore uomo che già fusse appresso Carlo V imperatore. In luogo della qual tavola ne ha fatto una simile il medesimo, e postala sopra l'altare in mezzo a due quadri non manco belli che la tavola; dentro i quali sono l'Angelo Gabriello e la Vergine da lui Annunziata. Ma in cambio di questi, quando ne fu levata la prima tavola, erano un san Giovanni Batista ed un san Cosimo, che furono messi in guarda-roba quando la signora duchessa, mutato pensiero, fece fare questi altri due. » (Vasari, *Accademici del disegno, e prima del Bronzino : Vite,* edit. G. Milanesi, 1857, t. XIII, p. 162-163.)

[2] *Déposition de la croix,* n° 158; *Annonciation de la Vierge,* n°s 52 et 54. Ces deux derniers morceaux ont été gravés par F. Poletti pour la *Galerie de Florence,* publiée avec un texte français d'Alexandre Dumas : 1841 et ann. suiv., pl. LXXIV.

[3] *Histoire des peintres de toutes les écoles : École florentine,* par Ch. Blanc et Paul Mantz; *Bronzino,* par Paul Mantz.

la Vierge est habillée de gris. Vasari qualifie néanmoins cette répétition de « très-belle peinture et digne d'un tel lieu [1] », c'est-à-dire du palais des Médicis. Ce jugement ne semble pas avoir été ratifié par nos contemporains, car la *Déposition de la croix* du Musée des Offices est à peine remarquée dans une salle que l'on a dédiée au Barroccio. Le prototype que possède Besançon n'aurait certes pas été à ce point dédaigné, et Florence même le classerait parmi les œuvres importantes de Bronzino. A quoi tient cette différence de valeur entre ces deux exemplaires originaux de la même composition? C'est ce que j'essayerai d'expliquer au moyen de documents recueillis à Florence [2] et à Besançon sur chacun de ces exemplaires

II

Par une dépêche en date du 12 août 1545, Cosme de Médicis, duc de Florence, envoyait à son majordome des ordres qui peuvent se résumer ainsi : 1° faire partir l'ingénieur Camerini [3] pour Besançon, où il se mettra gratuitement au service de M. de Granvelle, à l'effet d'opérer le dessèchement de certains marais existant dans les propriétés de ce seigneur; 2° presser l'exécution du cadre de la peinture que le Bronzino a exécutée pour l'oratoire de la duchesse, afin qu'on l'expédie également à Besançon, à M. de Granvelle, pour la décoration d'une chapelle qu'il a fait faire nouvellement; 3° commander d'urgence quarante flacons de gros verre, chacun de la contenance de cinq bouteilles, les remplir de vin grec et les adresser à M. de Granvelle, qui a le désir de les avoir à Bruxelles [4].

[1] « ...che certo è pittura bellissima e degna di quel luogo. » (Vasari, *id.*, *ibid.*, p. 165.)

[2] Les deux lettres de Lorenzo Pagni, qui constituent la meilleure part de ma récolte à l'*Archivio di Stato* de Florence, m'ont été indiquées et communiquées, avec le plus gracieux empressement, par M. Gaetano Milanesi, l'éminent commentateur de Vasari. J'ai dû également nombre d'indications utiles à mon savant et aimable compagnon de voyage, M. Eugène Müntz, l'historien des arts à la cour des papes.

[3] Une notice sur l'ingénieur Giambattista Camerini se trouve parmi les *Biografie di ingenieri militari italiani* de Carlo Promis. (*Miscellanea di Storia Italiana*, t. XIV, 1874.)

[4] Pièces justificatives, n° I.

La réponse du majordome, faite le même jour au secrétaire du prince, contenait en substance : 1° que l'ingénieur Camerini était prêt à partir pour Besançon; 2° que l'encadrement du tableau marchait bon train, et qu'il s'achèverait de telle sorte que la rapidité du travail ne nuirait en rien à sa perfection; 3° que les quarante flaçons de gros verre seraient prêts sous deux jours, et que l'on s'occupait des caisses nécessaires à leur emballage [1].

Une rectification arriva le lendemain de la part du secrétaire du prince : c'était à Bruxelles et non à Besançon que l'ingénieur Camerini devait aller se mettre aux ordres de M. de Granvelle. Rien n'était modifié quant à la destination du tableau; le prince avait été toutefois satisfait d'apprendre que l'on pressait l'achèvement du cadre, car il désirait que le tableau ne tardât pas plus que le vin grec à pouvoir partir [2].

Dix jours plus tard, le 22 août 1545, Bronzino, dans une lettre écrite au majordome, racontait que le duc de Florence l'avait entretenu de l'envoi de son tableau à M. de Granvelle [3] et de la question de remplacer cette peinture pour l'oratoire de la duchesse. Bronzino aurait eu l'idée de créer un nouvel ouvrage, mais le duc l'en avait détourné en lui disant : « Je veux une peinture identique avec la première, sans la souhaiter plus belle! » En conséquence, Bronzino priait le majordome de commander en toute diligence le panneau nécessaire à la reproduction de son œuvre. Cependant, le prince voulait que son peintre n'entreprît ce travail qu'après achèvement d'un portrait commencé [4].

Une douzaine de jours auparavant, Bronzino s'était plaint au majordome de n'avoir reçu qu'une quantité dérisoire de son outremer favori; il en avait requis pour le moins une demi-once, et du plus beau, sous peine d'être contraint de renoncer à servir son Excellence [5]. Pour que Bronzino s'exprimât sur ce ton, il fal-

[1] Pièces justificatives, n° II.

[2] *Ibid.*, n° III.

[3] Bronzino parle de l'expédition de son tableau en Flandre. Cette erreur de sa part s'explique par le fait que sur trois des envois destinés au garde des sceaux de Charles-Quint, deux (l'ingénieur et le vin grec) devaient aller jusqu'à Bruxelles, tandis que le tableau s'arrêterait à Besançon.

[4] Pièces justificatives, n° IV.

[5] Il Bronzino *à Pier-Francesco* Riccio, 9 agosto 1545, nel *Carteggio inedito d'artisti*, da Giov. Gaye, t. II, p. 329.

lait que la pénurie d'outremer lui tînt considérablement au cœur [1]. Habituellement, au dire de Vasari, son ami intime, il était doux de caractère et d'une aménité parfaite [2].

Des difficultés de cette nature se renouvelèrent-elles, ou bien le duc de Florence ajourna-t-il, par préférence pour d'autres travaux, l'entreprise d'une répétition du tableau envoyé à Granvelle? Quoi qu'il en ait été, huit ans s'écoulèrent avant que Bronzino se mît à l'œuvre pour reproduire sa *Déposition de la croix*. Cette circonstance était indiquée par Vasari [3]; mais elle se trouve positivement affirmée dans un article des comptes de la garde-robe du duc de Florence pour le mois de septembre 1553, article qui est ainsi conçu :

« Deux onces de bleu d'outremer confiées à maître Bronzino, peintre, pour le tableau de la chapelle de la duchesse, par ordre de son Excellence [4]. »

Le tableau original ayant été envoyé à Besançon [5], l'auteur n'eut

[1] Le bleu d'outremer, qui se préparait exclusivement alors par la calcination du lapis-lazuli, était tellement rare et cher, que les peintres ne se chargeaient pas de le fournir, et que les plus riches Mécènes eux-mêmes éprouvaient souvent de grandes difficultés à se le procurer. (*Nouvelles Archives de l'art français :* ann. 1877, p. 17, 112-116; ann. 1879, p. 178. Eugène Muntz, *Raphaël*, p. 59.)

[2] « È stato ed è il Bronzino dolcissimo e molto cortese amico, di piacevole conversazione, ed in tutti i suoi affari molto onorato. » (Vasari, *id.*, *ibid.*, p. 169.)

[3] « In questo medesimo tempo, fece la tavola che in palazzo fu messa nella cappella onde era stata levata quella che fu mandata a Granvela, che certo è pittura bellissima e degna di quel luogo. » (Vasari, *Vite*, édit. G. Milanesi, *Le Monnier*, 1857, t. XIII, p. 165.) En tenant compte de la place qu'occupe ce passage dans la biographie de Bronzino, il est clair que Vasari indique le second exemplaire de la *Déposition de la croix* comme ayant été contemporain de la *Résurrection* peinte par le même artiste, et comme ayant suivi de près la production du *Jésus aux Limbes*. Or le *Jésus aux Limbes* a été daté par son auteur, et on y lit le millésime 1552. Donc si Vasari affirme que la répétition florentine du tableau qui nous occupe est légèrement postérieure, à une œuvre datée de 1552 il déclare implicitement que cette répétition appartient à l'année 1553, et il est ainsi d'accord avec l'article que nous allons citer des comptes de la garde-robe du duc de Florence.

[4] « Onci due d'azzuro oltramarino consegnato a maestro Bronzino, pittore, disse per la tavola della cappella della duchessa, con ordine di Sua Eccellenza. » (*Conti della Guardaroba del duca Cosimo*, settembre 1553, lib. K. 27, p. 65; *Archivio del Palazzo Pitti in Firenze*.) — Je dois la communication de ce passage à M. le chevalier Ferdinando Soldi, archiviste de Sa Majesté au palais Pitti.

[5] Nous aurions voulu préciser le moment de l'expédition du tableau depuis Florence; mais notre désir n'a pu être satisfait, une lacune existant dans le registre où ce détail se serait rencontré. M. le chevalier Ferdinando Soldi a bien voulu nous

sous les yeux, pour le reproduire huit ans après, que sa maquette et des études partielles. On comprend ainsi l'indécision que trahissent la plupart des détails de la répétition florentine. Cette circonstance seule peut également expliquer comment la signature de l'artiste n'est pas absolument la même dans les deux exemplaires : en effet, l'adjectif FIORENTINO, qui suit le nom de Bronzino, est tracé en toutes lettres sur le tableau de Besançon, tandis qu'il affecte la forme abrégée FIOR. au bas de la reproduction qui appartient au Musée des Offices [1] ; et pourtant les deux signatures occupent identiquement la même place dans l'un et dans l'autre des deux tableaux.

Il résulte des indications qui précèdent que la *Déposition de la croix* du Musée de Besançon fut achevée dans le courant du mois de juillet de l'année 1545, et que sa supériorité sur son analogue de Florence s'explique par les huit années qui s'écoulèrent entre le départ de l'original et la production du second exemplaire.

III

Comment le duc de Florence fut-il amené à distraire de l'oratoire de sa femme une page de peinture qu'il aimait, pour en gratifier le garde des sceaux de l'empereur Charles-Quint ?

Ce cadeau ne pourrait étonner que ceux qui ignoreraient l'importance du rôle que joua Granvelle dans les hautes affaires dont son maître était le promoteur ou l'arbitre. « Granvelle, dit M. Gachard, était, selon l'opinion des juges les plus compétents, le premier homme d'État de son époque : sa prudence, sa dextérité dans le maniement des affaires, égalaient la connaissance qu'il avait des vues et de la politique des différentes cours de l'Europe. Jamais il n'était embarrassé, et dans les circonstances les plus critiques, il trouvait toujours quelque expédient pour en sortir. La modération formait le fond de son caractère : il était affable et

en informer dans les termes suivants : « Nel registro delle spedizioni fatte dalla corte del duca Cosimo in codest'anno 1545, mancano tutte quelle dal di 7 di giugno al di 27 di ottobre, essendovi rimaste in bianco le pagine dal numero 6 al numero 14. »

[1] G. Milanesi, *Note* à la page 163 du tome XIII de son édition de Vasari, 1857

courtois ; les ministres étrangers se louaient beaucoup des rapports qu'ils avaient avec lui. La confiance qu'il inspirait à Charles-Quint était sans bornes ; l'Empereur ne faisait rien sans le consulter, et son opinion était celle qu'il suivait presque toujours : il y avait d'ailleurs une si grande conformité dans leur manière de voir, qu'il était rare qu'ils ne se trouvassent pas d'accord dans leurs appréciations et leurs conclusions. On ne pouvait reprocher au premier ministre que son désir d'amasser et d'enrichir sa famille ; il recevait volontiers les présents qu'on voulait lui faire..... Aussi, né pauvre, Granvelle laissa-t-il sa nombreuse postérité dans une brillante position de fortune..... [1]. »

Aucune dynastie n'était plus redevable que les Médicis à Charles-Quint et à son principal ministre.

Ces gros marchands, parvenus à une situation princière, avaient été plusieurs fois expulsés de Florence dont ils tendaient sans cesse à confisquer les libertés. Ils y étaient rentrés en 1530, sous la protection des lances impériales et en inaugurant un régime de proscriptions. Charles-Quint voulait que Florence relevât de son sceptre : il créa le titre de duc pour Alexandre de Médicis et l'en investit à condition qu'il épouserait Marguerite, sa fille naturelle. Moins d'un an après ce mariage, Alexandre était assassiné et remplacé par son cousin Cosme. Au pape Clément VII, qui s'était voué corps et âme à la fortune de ses neveux les Médicis, avait succédé Paul III, de la famille Farnèse, père de deux enfants, nés avant son entrée dans les ordres, et dévoré d'ambition pour l'avancement de cette progéniture. Bien que son petit-fils, Octave Farnèse, eût à peine treize ans, il demanda pour lui la main de la jeune veuve d'Alexandre de Médicis, et l'Empereur, qui désirait mettre la papauté dans ses intérêts, consentit à cette union. Le nouveau souverain de Florence, Cosme de Médicis, dut se contenter de la main d'Éléonore de Tolède, cousine germaine du fameux duc d'Albe. Entre les Médicis et les Farnèse, exista dès lors une rivalité dont l'empereur Charles-Quint fut l'objectif suprême. Les Médicis ambitionnaient de s'annexer le territoire de la république de Sienne, et cet État obéissait aux inspirations d'une

[1] *Biographie nationale de Belgique*, article Charles-Quint, par M. Gachard, t. III, col. 797-798.

aristocratie absolument acquise au parti impérial. Les Farnèse convoitaient Parme et Plaisance, qui appartenaient au domaine pontifical, mais dont le Pape ne pouvait disposer sans l'assentiment du suzerain de ces territoires, c'est-à-dire de Charles-Quint, possesseur du Milanais. Rien n'étonnera dès lors qu'il y ait eu assaut de politesses, de la part des deux familles rivales, envers l'homme dont un diplomate avait pu dire, dès 1530, que lui et le grand commandeur de Castille étaient « le tout de l'Empereur », qui ne faisait rien que par eux [1].

IV

Nicolas Perrenot de Granvelle, comme beaucoup d'autres hommes supérieurs, avait éprouvé la tentation d'être quelque peu prophète dans le pays de ses origines [2]. Il était né dans la petite ville d'Ornans, d'un père qui exerçait le notariat, mais avait eu au moins un maréchal ferrant parmi ses aïeux [3]. Lui-même s'était marié à Besançon, en 1513, avec Nicole Bonvalot, qui lui avait apporté quelque fortune et un rare dévouement. Sur quinze enfants issus de son mariage, dix étaient nés dans cette ville libre

[1] « Ledit seigneur de Grandvelles aveq Cosmes (le commandadeur mayeur) sont le tout de l'Empereur qu'il ne fait riens que par eulx; vous pourrés entretenir Grandvelles et ma dame Cosmes, et ayant ceulx pour vous, ne faictes nulle doubte de obtenir tout ce qu'il vous playra en ceste cour. » (*Mémoire de l'ambassadeur* Bellegarde *au duc de Savoie* Charles III; Augsbourg, septembre 1530 : *Mémoires et documents publiés par la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève*, t. XV, 1865, p. 257.)

[2] A. Castan, *Monographie du palais Granvelle à Besançon*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 4e série, t. II, 1866, p. 71-165, avec 4 planches; *l'Empereur Charles-Quint et sa statue à Besançon*, *ibid.*, t. III, 1867, p. 185-219; *Granvelle et le petit empereur de Besançon*, dans la *Revue historique*, t. I, 1876, p. 78-139.

[3] Ch. Duvernoy, *Notice sur les maisons de Granvelle et de Saint-Mauris-Montbarrey*, Besançon, 1839, in-8°. — Ad. Marlet, *la Vérité sur l'origine de la famille Perrenot de Granvelle*, Dijon, 1859, in-8°; *Note sur la généalogie des Perrenot de Granvelle*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 4e série, t. I, 1865, p. 41-45. — « Nicolas Perrenot, mareschal, citien de Besançon », figure parmi les témoins du testament de Henri d'Orsans, seigneur de Lomont, passé à Besançon le 6 octobre 1494. (*Même recueil*, 5e série, t. II, 1877, p. 270.)

qui se gouvernait à la façon des républiques italiennes [1]. Or, il importait grandement au souverain de la Franche-Comté que la république bisontine vécût en communion de principes avec la province dont elle était la principale forteresse. Charles-Quint ne put donc qu'encourager son principal ministre à prendre dans la ville de Besançon une situation qui lui permettrait, par lui ou par les siens, de régenter cette petite république. Ce fut pour affirmer une telle situation que Nicolas Perrenot de Granvelle fit construire dans la ville libre un palais de riche et noble architecture. Cet édifice fut commencé en 1534 : la municipalité souveraine y coopéra comme à une entreprise d'embellissement public; on la vit successivement annuler une ruelle publique qui aurait coupé diagonalement le futur jardin du palais, puis autoriser Granvelle à prendre dans les forêts communales les bois nécessaires au bâtiment, exempter perpétuellement l'édifice et ses dépendances de toute imposition, concéder enfin un filet d'eau des fontaines publiques pour l'agrément de la maison [2].

Le bâtiment était achevé en 1540 : Granvelle ne résista pas au désir de le contempler. De Bruxelles, où était son maître, il dut alors se rendre à Worms, pour essayer de faire comprendre aux princes allemands assemblés les motifs impérieux qui leur imposaient le devoir d'oublier leurs discordes [3]. Il prit sa route par la Franche-Comté et s'arrêta deux jours à Besançon, le 5 et le 6 novembre 1540 [4]; il était accompagné de son fils aîné, âgé de vingt-trois ans, déjà nommé à l'évêché d'Arras et faisant preuve, en secondant son père, des qualités supérieures qui depuis rendirent célèbre le nom du cardinal de Granvelle.

Après la journée de Worms et la diète de Ratisbonne, Gran-

[1] *Mémoire de la nativité des enffans de Mgr Nicolas Perrenot :* pièce justificative n° 1 de ma *Monographie du palais Granvelle*.

[2] *Monographie du palais Granvelle*, déjà citée.

[3] « Et au mesme moys d'octobre (1540) partit de Bruxelles pour Bourgongne le seigneur de Grandvelle, pour dès là se treuver, de la part de Sa Majesté, à Wormes, à une journée que se tenoit entre les députez des princes de l'Empire, chrestiens et luthériens : auquel lieu arriva le 22e du moys de novembre. » (J. DE VANDENESSE, *Journal des voyages de Charles-Quint*, édité par M. GACHARD dans le tome II de la *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, p. 162.)

[4] *Délibérations municipales de Besançon :* 5 et 6 novembre 1540.

velle suivit l'Empereur en Italie et eut à disculper ce monarque de la complicité qu'on lui imputait dans le récent assassinat de deux émissaires du roi de France. Le pape Paul III, venu à Lucques pour conférer avec l'Empereur, acceptait d'être l'arbitre de cette querelle que François Ier semblait chercher à Charles-Quint. L'Empereur voulut que son principal ministre se rendît à Bologne et ensuite à Rome, à l'effet d'éclairer pleinement la conscience du pontife. Cette mission retint Granvelle en Italie depuis le 24 septembre 1541 jusqu'au 23 janvier de l'année suivante. Il y travailla pour les Médicis, en réformant dans le sens de leurs intérêts le gouvernement de la république de Sienne [1]. Les Farnèse, qui attendaient de lui des services analogues, furent très-empressés à son égard. La femme d'Octave Farnèse, duc de Camerino, était la fille naturelle de l'Empereur et la petite-fille par alliance du Pape: elle favorisa de tout son pouvoir les démarches de Granvelle, et tint à ce que le principal ministre de son père conservât d'elle et des siens un durable souvenir. A cet effet, elle lui offrit un torse grec de Jupiter, œuvre colossale d'un ciseau célèbre, qui avait autrefois orné la vigne des Médicis à Rome. Granvelle ne voulut confier à personne le soin d'installer un morceau de cette importance : aussi le précieux torse attendit-il cinq ans avant de s'encadrer dans la cour du palais de Besançon. Les ambassadeurs des Ligues suisses, qui l'y virent le 15 avril 1575 [2], l'ont décrit dans les termes suivants : « Au milieu de l'atrium, ou large cour intérieure, se trouve une fontaine très-limpide, au centre de laquelle s'élève une colonne ; cette colonne sert d'appui à une sirène [3], qui laisse échapper de ses deux mamelles une eau très-abondante. Au sommet de cette colonne de pierre, se dresse une statue de marbre blanc, représentant un homme dont la barbe descend au-dessous

[1] Alessandro di Girolamo Sozzini, *Il successo delle rivoluzioni della città di Siena*, nel *Archivio storico italiano*, t. II, 1842, p. 22-25.

[2] *Itinéraire des députés suisses se rendant à la cour de Henri III, roi de France*, écrit en latin par Georges Cellarius, publié dans l'*Archiv für Schweizerische Geschichte*, t. XIV, Zurich, 1864 : trad. franc., par G. Perrennet, dans les *Annales franc-comtoises*, t. III, p. 167-178.

[3] Cette sirène en bronze a été comprise, en 1785, dans l'ornementation de la fontaine dite *des Dames*, à l'un des angles de l'ancien palais de l'Intendance, aujourd'hui l'hôtel de la Préfecture du Doubs. (S. Droz, *Fontaines publiques de Besançon*, p. 284-285; Castan, *Besançon et ses environs*, p. 388.)

de la poitrine. Au pied de la statue, on lit cette inscription gravée en lettres d'or :

HANC NOBILEM IOVIS STATVAM DELICIAS OLIM
IN VINEA MEDICEORVM ROMÆ ILLVSTRISS. D.
MARGARETA AB AVSTRIA DVC. CAMERINI ANN.
M.D.XLI GRANVELLÆ CVM IBI TVM CÆSARIS
VICES AGERET DONAVIT QVI EAM VESVNTIVM
TRANSTVLIT ET HOC LOCO POSVIT ANNO
M. D. XLVI.

Traduction : « Cette noble statue de Jupiter, qui embellissait jadis la vigne des Médicis à Rome, fut donnée, en 1541, par l'illustrissime dame Marguerite d'Autriche, duchesse de Camerino, à Granvelle, alors représentant de l'Empereur à Rome, qui transféra cette figure à Besançon et la plaça en cet endroit l'an 1546. »

Ce torse de Jupiter séduisit Louis XIV, lorsqu'il vint, en 1683, visiter pacifiquement la province qu'il avait militairement conquise onze années auparavant, et l'héritier des Granvelle, qui songeait alors à devenir gouverneur de la Franche-Comté, se crut obligé d'inviter le monarque à dépouiller au gré de son bon plaisir le palais de Besançon. Ce fut ainsi que le Jupiter donné par les Farnèse alla décorer les jardins de Versailles, pour devenir ensuite, ce qu'il est aujourd'hui, l'un des beaux antiques de la collection nationale de France [1].

V

L'inscription que nous avons reproduite indiquait l'année 1546 comme date de l'installation du Jupiter dans la cour du palais Granvelle. Mais c'était dans l'automne de 1545 que le garde des sceaux de Charles-Quint avait marqué la place que l'on devait faire occuper à cette figure. Granvelle commençait alors à dépasser la soixantaine : le travail prodigieux auquel il se livrait l'avait prématurément usé; tributaire, comme son maître, des attaques

[1] Dunod, *Histoire du comté de Bourgogne*, t. I, p. 161, 165 et 166; Castan, *Monographie du palais Granvelle*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1866, p. 90 et 139.

de goutte [1], il souffrait aussi du foie [2] et avait une disposition à l'hydropisie [3]. Il prévoyait que sa carrière ne serait plus désormais très-longue : aussi voulut-il, durant le congé qu'il avait obtenu, mettre par écrit ses dispositions testamentaires. Nicole Bonvalot partagea cette pensée de son mari, et les deux époux, dans le palais de Besançon, dictèrent chacun séparément à l'évêque d'Arras, leur fils, un acte de volontés dernières portant la date du 28 septembre 1545 [4].

La seconde clause de ce testament de Nicolas Perrenot est ainsi conçue : « *Item,* je eslis la sépulture de mon corps en l'église conventuale des frères Nostre-Dame des Carmes en la cité de Besançon, dessoubs ou auprès de la chappelle que moy et ma très-chière femme dame Nicole Bonvalot y avons construit [5]... »

Cette église des Carmes faisait pour ainsi dire corps avec le palais des Granvelle, et le garde des sceaux de Charles-Quint dut tenir à ce que l'emplacement de sa sépulture y fût marqué par une œuvre d'art digne de la grande mémoire qu'il voulait laisser parmi ses compatriotes. Les Farnèse avaient enrichi le palais d'un magnifique torse de Jupiter : les Médicis ne pouvaient faire moins à leur tour que de fournir un retable de grande allure à la chapelle funéraire du premier ministre de l'Empereur.

En effet, Cosme de Médicis avait obtenu, depuis deux ans, la restitution des forteresses de Florence et de Livourne, occupées auparavant par des troupes espagnoles : Granvelle n'avait pas été étranger à ce résultat, et le duc de Florence comptait encore sur

[1] « Par ce moyen (de deux ouvertures en chaque jambe par cautères potentiaux), feu monsieur de Grandvelle, que Dieu absoille, se fit quicte des douleurs de la goutte, et avec peu d'incommodité, se purgeant la nature par là, se prorogea la vie de plus de dix ans. » (*Lettre du cardinal* DE GRANVELLE *à* VIGLIUS, Scey, 28 mars 1565 : Mss. Granvelle, *Mémoires,* t. XVII, folio 125, verso.)

[2] *Dépêche des ambassadeurs vénitiens* MOROSINI *et* BADOER, 7 juillet 1550, citée par M. GACHARD, dans son article CHARLES-QUINT de la *Biographie nationale de Belgique,* t. III, col. 797.

[3] « Touchant ma disposition, je me trouve mieulx, grâce à Dieu, du vertige et enflure des jambes, et de tous aultres accidents ; et seullement reste que je ne puis achever de me faire encores quicte de l'accident que j'ay heu entre les jambes. » (*Minute d'une lettre de* GRANVELLE *à son fils l'évêque* D'ARRAS, Besançon, 18 avril 1547 : *Recueil Chiflet,* à la Bibliothèque de Besançon.)

[4] D. Prosper LÉVÊQUE, *Mémoires pour servir à l'histoire du cardinal de Granvelle,* t. II, p. 245-246.

[5] Bibliothèque de Besançon : *Recueil Chiflet.*

son appui pour être compris, en même temps qu'Octave Farnèse, dans la distribution prochaine des colliers de la Toison d'or. Ainsi s'explique l'empressement que mit le duc Cosme à se priver, en faveur de Granvelle, de l'une des œuvres distinguées du peintre qu'il aimait le plus.

Lorsque Granvelle s'était mis en route pour la Franche-Comté, il ne projetait pas d'y passer plus de quinze jours [1]. Comme il y demeura plus de cinq semaines, on pourrait croire que l'attente du cadeau parti de Florence ne fut pas étrangère à la prolongation de son séjour. Dès le 12 août 1545, Cosme de Médicis insistait pour que le cadre en voie d'exécution s'achevât le plus promptement possible, afin que la peinture pût être dirigée en hâte sur Besançon. Or, Granvelle arrivait le 24 août dans cette ville [2] et ne l'avait pas encore quittée le 28 septembre [3]. Il y a donc lieu de penser qu'il put être témoin du déballage de l'œuvre de Bronzino. L'expédition paraissait en avoir été faite un peu hâtivement, car le tableau se trouva taché en plusieurs endroits par la poix-résine ayant servi à mastiquer la caisse d'emballage [4].

De Besançon, Granvelle gagna les Flandres pour y être, sous les auspices de son maître, le principal négociateur d'un traité de paix entre les couronnes de France et d'Angleterre [5]. Là il dut

[1] « Je faiz mon compte de demeurer quinze jours en Bourgoingne, si d'adventure on ne me rappelle plus tost. » (*Lettre de* Granvelle *à Jean* de Saint-Mauris, *son beau-frère*, Worms, 6 août 1545 : *Papiers d'État du cardinal de Granvelle*, édit. Ch. Weiss, t. III, p. 179.)

[2] « *Du lundi jour de feste Saint-Bartholomey*, xxiiiie *d'aost* 1545. — Aujourd'huy est arrivé en ceste cité monsieur de Grantvelle, au devant duquel sont estez messieurs les Gouverneurs, Vingt-huict et bonne partie des citoyens : auquel et à monsieur d'Arras a esté fait présent pour la part de la dite cité. » (*Délibérations municipales de Besançon.*)

[3] Le testament que dicta le garde des sceaux de Charles-Quint, précisément à cette date, se termine par la formule que voici : « Faict et passé en la cité impériale de Besançon et en madicte maison devant l'église parrochiale dudict Sainct-Mauris, le vingt-huictiesme de septembre de l'an mil cinq cens quarante-cinq. *Ainsi signé :* N. Perrenot. »

[4] *Lettre de Claude* de Chavirey *au cardinal* de Granvelle (Salins, 3 juillet 1572), citée plus loin.

[5] Cette négociation s'ouvrit à Bruges, le 7 novembre 1545. « Furent commis, de la part de Sa Majesté, pour ouyr les parties, débatre leurs différends et en faire rapport à Sadicte Majesté, les seigneurs de Grandvelle, Pract et président Schore, lesquels se treuvoient journellement en court, en une chambre où venoient les ambassadeurs de France et après ceulx d'Angleterre; et le soir lesdicts sei-

trouver à la fois l'ingénieur Camerini et les quarante flacons de vin grec, partis de Florence pour Bruxelles, tandis que le tableau de Bronzino était expédié à Besançon. En remerciant Cosme de Médicis de sa triple gracieuseté, Granvelle put lui annoncer comme résolue sa promotion dans l'ordre de la Toison d'or [1].

VI

Cependant, la chapelle où l'on avait installé le tableau n'était plus en harmonie d'importance avec la situation que Granvelle avait conquise. S'il s'était permis de désapprouver l'entrée en campagne de Charles-Quint contre les protestants de l'Allemagne [2], du moins, après la victoire remportée par son maître à Mühlberg, ne put-il se refuser au rôle d'intermédiaire des réconciliations que désiraient les princes vaincus et les villes soumises. Les cadeaux qu'il reçut à cette occasion furent, au dire des contemporains, l'équivalent d'un puits d'or [3]. Granvelle put donc, sans être indiscret envers ses héritiers, prendre la résolution de faire construire un nouvel édifice funéraire. En conséquence, le

gneurs faisoient rapport à Sadicte Majesté. » (Jean de Vandenesse, *Journal*, édit. Gachard, p. 313.)

[1] Vingt-deux colliers vacants furent, en effet, attribués dans le chapitre de la Toison d'or tenu à Utrecht, le 17 janvier 1546. La liste de ceux qui y furent promus se terminait ai[illegible] :

« [illegible]tavio Farnèze, duc de Castro;
« [illegible] Cosme de Médicis, duc de Florence. »

(Jean de Vandenesse, p. 329.)

[2] « Et quant à ladicte emprinse (de Sa Majesté en Saxen), sur ma foy, plus je y pense, plus il me semble qu'elle est hazardeuse, tant pour le peu de fondement que Sa Majesté peult faire en l'assistance du Roy des Romains et aussi du duc Mauris, mesme selon ce que contiennent vos dictes lettres, que pour la faulte d'argent et autres raisons et considérations y mentionnées : tant y a qu'il en fault actendre ce qu'il plaira à Dieu en ordonner, et espère qu'il aydera à Sadicte Majesté pour son service, comme à la vérité il est très-requis; et puisque avez fait ce qu'a esté en vous de remonstrer les difficultez, il faudra en actendre ce qu'il luy plaira en ordonner. » (Granvelle *à son fils l'évêque* d'Arras : Besançon, 23 mars 1547; suppl. aux mss. Granvelle, *Recueil Chiflet*.)

[3] « È fama che in questi accordi di Germania habbi guadagnato un pozzo d'oro. » (*Relation de l'ambassadeur vénitien Alvise* Mocenigo, cité par M. Gachard : article Charles-Quint, col. 798, note 7.)

estre employez mil frans pour la restauration et édification de la chapelle de Sainct-Anthoine en l'église parrochiale d'Ornans, où feurent mes père et mère, ausquelz Dieu face mercy, sont inhumez... *Item* je ordonne aultres mil frans pour la réparation de ladite église parrochiale d'Ornans [1]... »

Par un scrupule de conscience qui honore sa mémoire, Granvelle n'avait pas voulu amplifier son domicile funéraire sans accroître également celui de ses auteurs. Il s'était donc engagé envers les paroissiens d'Ornans à reconstruire le chœur de leur église, en stipulant que les restes mortels de son père et de sa mère y reposeraient sous « une tombe eslevée [2] ». Dans son second testament, daté du 5 janvier 1550, il recommandait très-expressément à ses héritiers d'exécuter cette convention, comme aussi de réédifier la chapelle latérale qui, dans la même église, était dédiée à saint Antoine [3].

La bâtisse du chœur était terminée en 1553 : on lit, en effet, cette date sur la clef de la voûte qui couvre l'abside. Mais le caveau ménagé sous cette partie de l'édifice resta vide jusqu'au début de l'année 1566. Alors le principal héritier de la maison de Granvelle, Thomas Perrenot de Chantonnay, ambassadeur du roi d'Espagne en cour d'Empire, se rendit à Ornans, avec sa femme Hélène de Bréderode, pour faire procéder à la translation des restes de Pierre Perrenot et d'Étiennette Philibert. « Hier, écrivait-il, le 13 février, au cardinal son frère, je fiz dire les vigiles, et après icelles chercher les corps de feurent nos grand-père et grand'-mère, que Dieu absoillent, et iceulx l'on a mis dedans le charnier du cueur de ce lieu sur deux traicteaulx de bois, et mectre une pierre à l'entrée. La tumbe se pourra faire de la haulteur que l'on advisera, car la place est en lieu qu'elle ne peult empescher. Ce jourd'huy l'on a dit les trois grandes messes, et ainsy s'est achevé le service [4]. »

moires de la Société d'Émulation du Doubs, 4e série, t. VIII, 1873, p. 151-156.

[1] *Testament* du 28 septembre 1545 : supplément aux mss. Granvelle, *Recueil Chiflet*.

[2] *Lettre de Claude* DE CHAVIREY *au cardinal* DE GRANVELLE, Salins, 22 décembre 1566 : Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXIII, fol. 320.

[3] D. Prosper LÉVÊQUE, *Mémoires pour servir à l'histoire du cardinal de Granvelle*, t. II, p. 257-258.

[4] *Lettre de Thomas* PERRENOT *au cardinal son frère*, Ornans, 13 février 1566 : Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXIII, fol. 237.

Le tombeau, fait en marbre des environs de Dôle, fut achevé au mois de décembre 1566 : il est demeuré en place et sert aujourd'hui de piédestal au lutrin du chœur de l'église d'Ornans [1].

La reconstruction de la chapelle dédiée à saint Antoine fut essentiellement l'œuvre du cardinal de Granvelle. C'était à lui que le garde des sceaux avait légué la possession viagère de ses biens patrimoniaux d'Ornans [2], et il témoignait le plus profond attachement à ce berceau de sa famille [3] : la chapelle était placée d'ailleurs sous le vocable de saint Antoine, son patron [4]. Il s'occupait de la faire meubler, dans l'été de l'année 1570 [5], quelques mois avant d'être rappelé aux affaires pour une négociation difficile. Élevé bientôt après à la dignité de vice-roi de Naples, ce fut depuis de cette capitale qu'il donna ses ordres pour l'exécution d'une peinture devant servir de retable à la chapelle nouvellement reconstruite. Le tableau religieux qu'il préférait entre tous était cette *Déposition de la croix* dont son père avait été gratifié par les Médicis : il voulut que sa chapelle d'Ornans possédât une reproduction de cette peinture.

A Besançon végétait un jeune peintre, « bon fils et de bien bonne nature », qui, par une ironie du sort, se nommait Pierre d'Argent. Le cardinal avait pris intérêt à sa vocation pour la peinture, et il

[1] Ce monument, avec son aspect actuel, est représenté sur la planche III de la publication intitulée : *la Vérité sur l'origine de la famille Perrenot de Granvelle*, par M. Ad. Marlet.

[2] D. Prosper Lévêque, *Mémoires*, t. II, p. 247.
Ad. Marlet, *la Vérité*, p. 59 et suiv.

[4] Dans la voûte en étoile de cette chapelle, deux médaillons portent en bas-relief, d'une part les armoiries du cardinal de Granvelle, et de l'autre l'écu losangé de Nicole Bonvalot, veuve du garde des sceaux de Charles-Quint, morte seulement e 27 juillet 1570, à Besançon.

[5] Concurremment avec cette chapelle, le cardinal avait fait construire à Ornans une grande maison qui existe encore, mais a perdu, par suite de nombreux remaniements, la plupart des traits distinctifs de son architecture. Claude de Chavirey, dans une lettre en date du 29 juillet 1570, caractérisait ainsi les constructions qui s'achevaient à Ornans aux frais du cardinal Granvelle : « Passant par Ornans, j'ay vehu le bastiment : l'une des viorbes est achevée, et l'aultre à demy. Il y a trois lucarnes posées et toutes les aultres taillées, la ramure taillée preste à poser. La fontaine cort près le bastiment fort habondante. La vigne gecte assez boys, mais venant le raisin en fleur, il ne peult passer, et doubte qu'elle ne soit bien à l'ivernige. La chappelle sera belle, estant réparée des bancz, siéges et baudrillons que l'on m'a dit estoient merchandez. Le marbre de la sépulture est fort beaul et poly. »
(Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXVII, fol. 182 et 183.)

s'était enquis de lui trouver un maître à Malines ou à Anvers [1]; mais aucun des peintres renommés de cette région n'avait voulu l'accepter comme élève [2]. Le pauvre diable était venu retrouver en Franche-Comté son Mécène [3], et celui-ci l'avait expédié en Italie [4], où il s'était mis à copier les grandes œuvres : il avait gagné à cet exercice un goût réel pour le style et une certaine habitude de la traduction en peinture. Le cardinal se souvint de lui à propos de la copie qu'il désirait pour Ornans, et il la lui commanda.

Le 3 juillet 1572, l'écuyer Claude de Chavirey [5] écrivait à ce propos au cardinal : « Je visite souvent maistre Pierre d'Argent pour le tableaul qu'il fait pour la chappelle d'Ornans, auquel il labeure fort diligemment. Et sera aussi beaul pour le moings que l'exemple, qu'il réparera en plusieurs endroitz où il se trouve saly et gasté de perrasine, qui m'a dit avoir esté quant on l'admena d'Ytalie [6]. »

[1] A. Castan, *Monographie du palais Granvelle*, dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 4e série, t. II, 1866, p. 130-131.

[2] « Maistre Michiel, Reyen ny Floris s'excusent tous de recepvoir Pierre, vostre poinctre, quoyque mons. Politez ayt sceu dire aux deux derniers, ny moy à maistre Michiel et à sa femme. Il seroit mieulx que Vostre Seigneurie luy donnît de l'ouvraige ou le mandît pour l'employer en quelque chose par de là. » (*Lettre de* Morillon *au cardinal* de Granvelle, Bruxelles, 17 avril 1564 : Mss. Granvelle, *Morillon*, t. I, fol. 28, verso.)

[3] « J'ay dit à Pierre le poinctre ce que Vostre Seigneurie m'escript en son endroit. Il dit qu'il a grand besoing de faire un tour en Bourgoingne pour ses petites affaires, et que ses parens l'ont mandé; et vad demain vers Arras veoir son oncle le chanoine Garnier. » (*Lettre de* Morillon, Bruxelles, 24 may 1564.) — « Je louhe Dieu de vostre bon portement et que Vostre Seigneurie at receu entier ce que j'ay envoié par Pierre le poinctre. » (*Lettre de* Morillon, Bruxelles, 7 août 1564.)

[4] « ...et luy ay faict apprandre et en Flandre et en Italie, afin qu'il peust faire meilleur ouvraige. » (*Lettre du cardinal* de Granvelle, Rome, 2 août 1576, dans les *Recherches sur l'église de Brou*, par J. Baux, p. 502.)

[5] Claude de Chavirey, seigneur de Vaucelles, était, par sa mère Barbe Bonvalot, cousin issu de germain avec la mère du cardinal de Granvelle. Sa femme, Antoinette Grenier, lui avait apporté l'office féodal d'échanson héréditaire de l'archevêché de Besançon, ainsi qu'un hôtel ayant son entrée sur la rue d'Arènes et sa principale façade sur la rivière du Doubs. Cet hôtel était flanqué d'une ruelle qui, après s'être appelée *Port-Grenier*, s'appela et se nomme encore *Port-Chavirey*. Claude de Chavirey, l'un des correspondants et des hommes de confiance du cardinal de Granvelle, était habituellement l'un des cogouverneurs annuels de la ville de Besançon. — L'abbé Guillaume (*Histoire des Sires de Salins*, t. II, p. 83-87) a publié une généalogie des Chavirey.

[6] Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXVIII, fol. 137.

Deux mois plus tard (2 septembre 1572), le trésorier des salines, Bonnet Jaquemet [1], écrivait à son tour : « J'ay veu ce que y est desjà faict, qu'est fort beaul; et dient plusieurs qui s'entendent et ont jugement de peincture, qu'il sera encore mieulx et plus à estimer que le patron, qui est gasté en plusieurs endroicts et qui conviendra rabillé [2]. »

Par ordre du cardinal, cent cinquante francs furent alors payés à Pierre d'Argent [3].

La copie était terminée dans les premiers jours du mois de décembre; mais à ce moment une idée vint à l'esprit du trésorier Jaquemet, et Chavirey la transmit en ces termes au cardinal : « Ledit sieur trésorier a advisé que le tableaul que Pierre d'Argent a fait pour Vostre Illustrissime Seigneurie estoit si beaul et employé en église ouverte tout le jour, que pour la richesse d'icelluy et une mémoire durable, il convenoit y faire des portes pour clorre ledit tableau, ausquelles en dedans l'on paindroit d'ung costel Vostre Illustrissime Seigneurie priant, et de l'aultre ce qu'Elle ordonnerait, comme ung saint Antoine [4]. »

Le cardinal adopta cette idée, ce qui ajourna la livraison de la copie [5].

[1] Bonnet Jaquemet, seigneur de Nancray et trésorier des salines de Salins, était aux yeux de François Bonvalot, oncle du cardinal de Granvelle, « homme de bien bon esperit, mesme pour tirer et entendre d'aulcuns particuliers ce que peut convenir au bien et repoz de ce pays ». (Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. IV, fol. 170, 7 août 1551.) — Chevalier (*Histoire de Poligny*, t. II, p. 382-383) a donné la généalogie de la famille Jaquemet, originaire de Pontarlier.

[2] Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXVIII, fol. 163.

[3] « J'ay délivré à maistre Pierre d'Argent cent cinquante francs..... Ledit d'Argent et je avons merchandé ès Lanssiers, menusiés, que sont les ouvriers ordinaires de la maison, pour vingt-six frans, tant le fond du tableaul que le bord d'icelluy, suyvant la seconde monstre que Vostre Illustrissime Seigneurie m'a renvoyé; et besongnent déjà audit bord, de manière que avant l'hyver ledit d'Argent le posera, que sert fidellement, et aura contentement Vostre Illustrissime Seigneurie de sa besongne. » (*Lettre de Claude* de Chavirey, Salins, 13 septembre 1572; mss. Granvelle, t. XXVIII, fol. 169, verso.)

[4] Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXVIII, fol. 206, verso.

[5] « Les Lanciers (menuisiers) achèvent les vantaulx du tableaul d'Ornans, pour la clôture d'icelluy. » (*Lettre de Claude* de Chavirey *au cardinal*, 23 décembre 1572 : Mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXVIII, fol. 277, verso.) — « Argent travaille fort, lui quatriesme, après toutes ses besongnes, mais le temps luy est fort contraire, et ne le fault presser estant homme diligent. Il fera les portes du tableaul conforme à ce que Vostre Illustrissime Seigneurie a ordonné, dont Elle

Sur ces entrefaites, le cardinal avait bien voulu faire payer dans les Pays-Bas une dette de onze écus que Pierre d'Argent y avait contractée au temps de sa misère. L'artiste, tiré de peine, demanda que ce remboursement lui fût compté comme rémunération de ce qu'il avait « rabillé le tableau de la chappelle des Carmes, qu'estoit fort gasté : ayant bien heu quinze écus de MM. de Sainct-Estienne pour avoir rabillé le tableau que y est, que n'estoit point plus gasté [1] ». Ce tableau de l'église de Saint-Étienne, déjà restauré par Pierre d'Argent, n'est rien moins que le Fra Bartolommeo de la cathédrale de Besançon [2].

Enfin, dans une dépêche du 10 mai 1574, Claude de Chavirey pouvait écrire au cardinal : « Maistre Pierre d'Argent a posé le tableaul à la chappelle d'Ornans, que l'on treuve fort beaul [3]. » Il ajoutait que le peintre travaillait, en vertu d'une nouvelle commande de son Mécène, à la peinture originale d'un retable pour le maître-autel de l'église de Brou [4], cette merveilleuse création de l'archiduchesse Marguerite, la première protectrice du garde des sceaux de Charles-Quint.

La répétition de notre Bronzino occupe encore, dans l'église d'Ornans, la place qui lui avait été assignée en 1574. Malgré la préférence que lui donnaient jadis sur l'original ceux qui avaient « jugement de peinture », les connaisseurs d'aujourd'hui ne sauraient l'envisager que comme une assez pâle copie. On peut y remarquer une variante, procédant de la fantaisie du traducteur. Celui-ci, voulant manifester sa gratitude envers son Mécène, substitua la tête du cardinal de Granvelle à l'un des visages du groupe où se trouve Joseph d'Arimathie [5]. Cette substitution ne

aura contentement. » (*Lettre de* Chavirey, Besançon, 17 mars 1573 : *Mémoires*, t. XXIX, fol. 15.)

[1] *Lettre du trésorier* Jaquemet *au cardinal*, Dôle, 11 décembre 1573; mss. Granvelle, *Mémoires*, t. XXIX, fol. 74, verso.

[2] Une esquisse faite d'après ce tableau, par M. Édouard Michel, accompagne mon étude sur la *Vierge des Carondelet*, dans le tome VIII de la 4e série des *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, p. 129 et suiv.

[3] Mss. Granvelle, t. XXIX, fol. 101.

[4] Le tableau peint pour l'église de Brou, par Pierre d'Argent, sur la commande du cardinal de Granvelle, a été décrit par M. A. Vayssière, actuellement archiviste du Jura, dans son travail intitulé : *Inscriptions recueillies dans l'église de Brou*, 1876, in-8°, p. 8-11.

[5] Il serait possible que l'introduction de cette physionomie locale, dans la copie

fut pas heureuse. Pierre d'Argent n'avait sous les yeux qu'un portrait datant de la jeunesse du cardinal : il reproduisit ce portrait en le vieillissant de souvenir; la ressemblance qu'il cherchait ne fut pas atteinte : aussi, dans cette tête malencontreusement substituée, personne n'avait encore reconnu l'image du cardinal de Granvelle. Pour que je fusse éclairé à cet égard, il a fallu le passage suivant d'une lettre écrite de Besançon[1] au cardinal, le 3 janvier 1575, par Claude de Chavirey : « Nous allasmes à « Ornans... pour veoir les baptimens, et commanceans veoir la « chapelle, la trouvasmes bien revestue de bancz et siéges pour « dames, le tableaul bien posé et de belle apparence; mais il me « semble que s'il estoit mieux verny, et qui se feit l'esté que « vient, qu'il seroit plus de monstre, et sembleroit que Vostre « Illustrissime Seigneurie le debvroit enjoindre audit d'Argent. Le « visaige qu'il a faict de Vostre Illustrissime Seigneurie ne me « plait, n'ayant linéatures comme il doibt, et print l'exemple sur « ung de toille qu'il avoit, dont lors je le reprins, car encoires « qu'Icelle seroit devenu fort griz, tousjours le visaige a les linéa- « mens du passé. »

La copie de Pierre d'Argent fut retaillée au dix-huitième siècle pour qu'elle pût s'encadrer dans un retable tout doré et de la plus mauvaise facture. Les volets qui servaient à l'abriter furent sacrifiés du même coup; et cependant l'image du cardinal en prière, qui était peinte au revers de l'un d'eux, devait, comme figure de profil, avoir été plus aisément réussie que le visage intercalé dans le tableau[2]. On fut ingrat en sacrifiant cette peinture accessoire,

aite à Besançon de l'œuvre florentine, eût donné naissance à une légende ainsi formulée par Dunod : « La *Descente de croix* qui est aux Carmes de Besançon est un des beaux ouvrages du Bronzin, fameux peintre de l'école de Florence. Ce tableau est sur bois et remarquable, en ce que le chancelier de Granvelle y est représenté sous la figure de Nicodème, Nicole Bonvalot, son épouse, sous celle de la Vierge, et leurs onze enfants par d'autres personnages. » (*Histoire du comté de Bourgogne,* t. I, p. 165.) Il est certain que la plupart des figures du tableau qui nous occupe reproduisent les traits de personnages contemporains de Bronzino; mais l'ouvrage ayant été fait pour le duc Cosme de Médicis, les physionomies qui y sont représentées devraient être cherchées parmi celles qui composaient l'entourage de ce prince.

[1] Mss. Granvelle, t. XXX, fol. 1, verso.

[2] Si l'on veut se faire une idée de ce qui existait sur la face interne des volets du tableau d'Ornans, on ira voir dans l'église de Scey en Varais une toile peinte

car l'image du cardinal de Granvelle, qu'elle représentait, était celle du plus insigne bienfaiteur de la ville d'Ornans [1].

Un jour qu'il se trouvait dans ce pittoresque lieu de ses origines paternelles, montrant à plusieurs gentilshommes l'endroit où avait été la forge de son ancêtre le maréchal ferrant, une vieille femme, qui l'avait connu fort jeune, s'arrêta pour lui dire : « Monsieur « Antoine, j'ai travaillé autrefois aux champs avec votre grand- « père. » Le cardinal sourit de ce propos, et fit à la bonne vieille une pension pour le reste de ses jours [2].

Je ne sais s'il y aurait un trait pareil à relever dans l'histoire des Médicis de Florence !

Auguste CASTAN,

Correspondant de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), secrétaire honoraire de la Société d'Émulation du Doubs, membre non résidant du Comité des Sociétés de Beaux-Arts des départements.

par Pierre d'Argent, en 1575, sur la commande du cardinal de Granvelle et payée vingt écus à son auteur. C'est un Christ sur la croix, ayant à sa gauche la Vierge debout, à sa droite saint Antoine qui présente le cardinal de Granvelle à genoux et vu de profil : les figures sont dans les proportions de la demi-nature. Cette toile, que l'humidité avait détériorée, vient d'être restaurée par un peintre qui a la singulière habitude d'inscrire son nom en grosses lettres au bas des tableaux dont il opère le rajeunissement. J'ai déjà signalé l'un des exploits de ce restaurateur dans mon opuscule intitulé : *le Mot de l'énigme d'un tableau de l'église de la Vèze, près de Besançon*. (*Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 5e série, t. V, 1880.)

[1] MARLET, *la Vérité sur l'origine de la famille Perrenot de Granvelle*.

[2] Jules CHIFLET, *Généalogies* : passage cité dans ma *Monographie du palais Granvelle*.

(*Suivent les pièces justificatives*.)

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

Lettre de Lorenzo Pagni, secrétaire de Cosme Ier, duc de Florence, à Pier-Francesco Riccio, majordome de ce prince.

« Poggio, 12 août 1545.

(Archivio R. in Firenze : *Miscellanea Medicea,* filza II.)

« *Al molto reverendo senor mio osservandissimo M. Pier' Francesco* Riccio, *maiordomo di Sua Eccelenza, a Fiorenza.*

« Molto reverendo senor mio osservandissimo,

« Le dua di V. Senoria de xi son comparse, l'una hiersera co'l spaccio della selvastrella, l'altra stamani co' le aggiunte, et al contenuto di esse no' mi occorre replicare altro. Le diro ben', per ordine di Sua Eccelenza, che la vuole che V. S. faccia intendere all'ingegneri Camerino che si metta in ordine per andare à Besanzon in Borgogna, dove, per servitio di mons. de Granvela, ha d'haver carico di far desiccare certi pantani in alcuni suoi luoghi : per la qual andata la S. V. lo ha provedere per tre o quattro mesi, ò' pui che potesse star' la di quanto havera bisogno; jaccendoli expressamente intendere che da mons. di Granvela predetto, ne da alcuno altro, no' ha havere salario ò mercede alcuna, et se no' quella li dara Sua Eccelenza, perche cosi è la mente sua.

« Di pui, la S. V. ha da fare usare ogni diligentia per far' fornire lo adornamento del quadro che fece il Bronzino, quale nel oratorio della duchessa nostra senora, qual s'ha da mandare a detto mons. di Granvela, a detto luogo di Besanzon, per una sua cappella che nuovamente ha fatto fare.

« In oltre, vuole Sua Eccelenza che la S. V., co' ogni prestezza possibile, faccia fare fin a quaranta fiasconi di vetro grosso, di tenuta di fiaschi cinque l'uno, per mettervi drento dieci some di greco, se tanto ne è in cantina di Sua Eccelenza, per mandarlo a Bruxelles a detto mons. di

Granvela, che lo domanda; et in questo massime no' vuol Sua Eccelenza si perda punto di tempo.

. . . . . .

« Dal Poggio, alli XII di ogosto 1545.
« Di V. S. R. servitor,
« LORENZO PAGNI. »

II

Réponse de Pier-Francesco RICCIO, majordome du duc de Florence, à Lorenzo PAGNI, secrétaire de ce prince.

« Florence, 12 août 1545.

(Archivio R. in Firenze : *Carteggio universale*, filza 373, fol. 498.)

« *Al molto magnifico senor mio M. Lorenzo* PAGNI, *segretario di Sua Eccelenza.*

« Molto magnifico senor mio, l'ingenieri Camerino, a cui ho parlato sopra la gita sua in Borgogna a Besanzon, è parato a far questo Sua Eccelenza gli comanda, et pero siamo restati d'esi di novo insieme per veder' quella gli faccia di bisogno per tal gita et stanzia, et subito sara à cavallo.

« L'adornamento per la tavola della cappella della duchessa nostra signora et si fa co' sollecitudine, et hora di novo sè' rinfreschata l'opera diligentemente, adcio con prestezza habbia la perfezzione.

« Li quaranta fiasconi di vetro grosso, di tenuta cinque fiasconi l'uno, sarano in ordine tra doi di..... Ma adverta la S. V. che tanti fiaschi, sono some cinque, et non x come dice la S. V. per la sua lettera..... Ordinetò anche le casse dove dentro debbono andar' detti fiasconi, et cercherò de vetturali che gli portino, in tanto Sua Eccelenza comandera qual che si ha da fare.

. . . . . .

« Di Firenze, il di XII di agosto 1545.
« Di V. S. servitor,
« P.-FRAN. RICCIO. »

III

Réplique de Lorenzo Pagni, secrétaire du duc de Florence, à Pier-Francesco Riccio, majordome de ce prince.

« Poggio, 13 août 1545.

(Archivio R. in Firenze : *Miscellanea Medicea,* filza II.)

« *Al molto reverendo senor mio, il senor maiordomo magior' di Sua Eccelenza, a Firenze.*

« Molto reverendo senor mio osservandissimo,

« Ho riscrito a Sua Eccelenza l'ordine che la S. V. haveva dato per la partita di Camerino, architetto, e m'ha detto che s'ha a mandare a Bruselles in Fiandria e no' a Besenzon in Borgogna : perche quivi il senor don Francesco di Toledo, al quale egli ha a far' capo, l'ha a presentare a mons. di Granvela da parte di Sua Eccelenza, e vuole che si parta quanto prima sara possibile.

« Io intesi bene da Sua Eccelenza della quantita delle some che voleva mandar di vino greco, et cosi anco de' fiaschi; ma la seppi mal referire alla S. V. : et no' se ne maravigli che li de mia feche questa volta posso dire, come diceva spesso mons. d'Altopasso che sono annegato nelle faccende, dallo arrivo del' selvastrella in qua. Per hora, s'hanno a mandarli 40 fiasconi, et un' altra volta in resto sino in x some, se tanto greco è in la cantina di Sua Eccelenza.

« Ha hauto piacer l'Eccelenza sua che si solliciti lo abbiglamento di quella tavola, perche desidera di mandarla presto, come anco il greco.

. . . . . .

« Dal' Poggio, li xiii d'agosto 1545.
« Di V. S., servitor,
« Lorenzo Pagni. »

IV

Lettre du peintre Angiolo Bronzino à Pier-Francesco Riccio, majordome du duc de Florence.

« Poggio, 22 août 1545.

(Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, t. II, p. 330-331.

« *Al molto reverendo signore, il signor Maiordomo di Sua Eccelentia, in Firenze.*

« Molto reverendo signor mio osservandissimo,

« Ieri, che fummo alli xxi del presente, fui con Sua Eccelentia per cagione del ritratto : dove dissi quanto per V. S. mi fu imposto circa la speditione della tavola in Fiandria, et come, volendo Sua Eccelentia che se ne rifacessi un' altra, bisognava stare costi al manco otto o dieci giorni per farne un poco di disegno, dissemi che cosi voleva et era contento, ma pare che Sua Eccelentia si contenti che prima si fornisca il ritratto; et di più dice Sua Eccelentia che si faccia in questo mezzo fare il legniame per dipingervi sudetta tavola; et aggiunse sua prefata Eccelentia : « Io la « voglo in quel modo proprio come sta quella, et non la voglo più bella », quasi dicesse non m'entrare in altra inventione, perchè quella mi piace.

« Per tanto V. S. Reverenda, quando li piacesse, potrebbe dire al Tasso, che dessi ordine, o per dir meglo facessi, perchè cosi è l'intenzione di Sua Eccelentia, che mi disse fa far la tavola, et falla ingessare. So ch' il Tasso non manchèra della solita diligentia, che certo fece cotesta molto diligentamente, et cosi doverrà fare qu'est' altra.

. . . . . .

« Dal Poggio, alli xxii d'agosto del xlv, per il di V. S. Reverenda servitore,

« Il Bronzino Pittore. »

V

« Marchier de la chappelle des Carmes, que maistre Jaques Grandjehan faict pour Mgr de Grandvelle. »

« Besançon, 18 novembre 1549.

(Bibliothèque de Besançon : *Supplément aux papiers Granvelle;* recueil Chiflet.)

« Personnelment estably et ad ce spécialement venant honorable homme maistre Jaques Grandjehan, maçon, citien de Besançon, lequel a marchandé, convenu, traicté et accordé, et, par ceste, marchande, convient, traicte et acorde à noble et puissant seigneur messire Nicolas Perrenot, chevalier, seigneur de Grandvelle, etc., présent, acceptant et stipulant les choses cy après escriptes, de par ledict maistre Jaques deans deux ans prouchainement venant faire et parfaire à ses frais pour mondict seigneur les ouvrages de massonnerie cy après déclarez, pour le bastiment et construction d'une chappelle que mondict seigneur désire faire en l'église du couvent des Carmes de la cité dudict Besançon :

« Assavoir que ledict maistre Jaques fera et fondera trois ogives deans terre, du coustel du cloistre de ladicte église, ou lieu à luy monstré et déclaré, et sur iceulx fera deux arçures pour pourter la muraille de la cloison de ladicte église, qui seront de demye toise d'espesseur, ensemble de deux votes entre lesdictes ogives pour gaingner place dedans la cave dudict convent.

« Item fera la cloison de ladicte chapelle, ensemble des ogives par dehors, de saillie et grosseur comme celles de ladicte église et de mesme haulteur. Et fera ladicte muraille par le dehors de cartiers de jauge taillez à la poincte du marteaul. Et la muraille par dedans se fera de deutes brutes, comme est celle de la chappelle de mondict seigneur joignant à ladicte église. Et au dessus d'icelle muraille fera ung chambrole tout alentour pour reveistir ladicte muraille, comme sont ceulx qui sont sur ladicte église.

« Item, par dedans ladicte chappelle, fera cinq piliers rondz et ung surpendu pour acompaigner les autres, lesquelx piliers seront reveistuz de leurs bas et chapiteaulx comme ilz le requerront; et dessus lesdicts chapiteaulx se feront les traictz de charges pour l'arrachement des branches des ogives et formeretz desdictes vottes.

« Item voltera ladicte chappelle de deux votes, ensemble d'ung arc

avec doubleau séparant les dictes deux votes, comme en tel cas est requis. Et se feront les branches, ogives et formeretz des dictes votes comm' il est marqué sur le pourtraict pour ce faict par le dict maistre Jaques, et au chois de mondict seigneur des deux qui sont faictz en la platte-forme demeurée ès mains de mondict seigneur. Lesquelles ogives, formeretz et clefz desdictes vottes seront taillez de pierres blanches, comme sont ceulx de ladicte chapelle de mondict seigneur et de aussi bonne molure, ensemble du pendenty par dessus lesdictes branches.

« Plus fera ung arvot reveistu de molure antique, que sera de haulteur et largeur comme la place le pourra comporter, pour avoir regard sur le grand aulter de ladicte église dois la dicte chapelle; et aura son biais comme la place le requerra pour avoir la veue sur ledict grand aulter.

« Plus fera une porte soubz le jubé de ladicte église, pour entrer en la dicte chappelle dois ladicte église, que sera reveistue de molures antiques. Et sera ladicte porte de sept piedz et demy de haulteur, et de largeur de trois piedz et demy, ou plus si la place le peult comporter.

« Plus fera ung charnier à six piedz près du bout de l'entrée de ladicte chappelle, voté d'une vote à ung brey, de bons pendans, qui sera de largeur entre la muraille de ladicte église et celle du corps de maison devers le cloistre dudict convent, et de vingtz piedz de longueur, ensemble d'une descente pour descendre oudict charnier; et sera ledict brey votté dois ladicte entrée jusques au bout de ladicte chappelle.

« Davantaige fera l'aulter de ladicte chappelle de sept piedz de longueur et quatre piedz et demy de largeur, revestu de pierres de taille.

« Item sera tenu ledict maistre Jaques, comm' il a promis et promect par cestes, tailler et poser douze entrepiedz de pierres blanches, en ladicte chappelle, en lieux convenables, pour sur iceulx poser douze ymages grandes comme le naturel, lesquelx entrepiedz seront enrichiz de fuillages antiques, et en chascung d'iceulx faire ung escusson pour y mettre telles armoiries qui plaira à mondict seigneur.

« Oultre ce, fera une fenestre à trois jours pour illuminer ladicte chappelle devers orient, que sera revestue de molure antique, avec le formement et remplaige de ladicte fenestre comme celle qu'est en ladicte chappelle de mondict seigneur : laquelle fenestre sera de aulteur et largeur que la place le pourra compourter.

« Et seront les votes de ladicte chapelle de la mesme haulteur que celles de ladicte église des Carmes.

« Et s'il est besoing de transpourter le front de la muraille de la sacristie desdicts Carmes austant avant sur la rue que l'on verra estre neccessaire, y se fera par ledict maistre Jaques.

« Et sera le tout faict par ledict maistre Jaques et à ses fraiz, et au dict et regard d'ouvriers et gens ad ce cognoissans. Et pour ses peines, labeurs et salaires, mondict seigneur de Grandvelle luy a acordé et promis payer la somme de dix-sept cens frans, monnoye de Bourgongne : sur quoy il a receu réalment de mondict seigneur la somme de cent frans, dicte monnoye; et la reste luy sera payé en faisant ledic ouvraige *prout,* etc., promettans d'une part et d'aultre, etc., obligeans, etc., soubmettans, etc., renonceans, etc.

« Faict et passé audict Besançon, soubz le seel de la court archiépiscopale dudict Besançon, par *injunximus* et *monitorium,* le dix-huitiesme jour du mois de novembre l'an mil cinq cens quarante et neufz. *Présens :* Nicolas Guenot, de Sainct-Genin en Savoye, et Jehan Baron, d'Ornans, tesmoins ad ce requis.

« *Signé :* De Vayvre. »

« Jehan de Vayvre, nostre recepveur, a furny et délivré des deniers de sa recepte la somme de cent frans déclarée ou marchier devant escript : pour ce nous voulons qu'elle luy soit allouhée en son prouchain compte, et toutes aultres qu'il luy payera sur ledict marchier, sans aultre mandement que le présent. Faict les an et jour susdicts à Besançon.

« *Signé :* N. Perrenot. »

« L'an mil cinq cens cinquante et cinq, le troisiesme jour d'aoust, en la cité de Besançon, compte final a esté faict et arresté par et entre maistre Jehan Amyot, secrétaire de ma dame madame de Granvelle, pour et ou nom de madicte dame, et maistre Jaques Grandjehan, masson, citien de Besançon, de tous les ouvraiges par ledict masson faictz en la chappelle de madicte dame, faicte et construicte en l'église des Carmes de ladicte cité de Besançon, suyvant le marchefz cy-devant escript, et aultres ouvraiges faictz en ladicte chappelle non comprins oudict marchefz : desquelx a esté convenu et accordé sur le rapport en faict par Jehan Bourdot, Richard Maire et Pierre Varin, massons, citiens dudict Besançon, commis à la part de madicte dame, et maistre Jaques Grandjehan. Et s'est treuvée madicte dame doibgeante audict Grandjehan la somme de deux cens ung frans monnoye, laquelle luy a esté délivrée réalment et de faict, à la part de madicte dame, par les mains dudict Amyot : dont le dict Grandjehan s'est tenu et tient pour content et entièrement satisfaict, et en quicte ma dicte dame et tous aultres. Auquel maistre Jaques Grandjehan ont estez renduz réalment tous acquis par luy faictz pour la réception de sommes de deniers sur lesditz ouvraiges de ladicte chappelle. Faict les an, jour, lieu et mois dessus dits. *Présens :* messire

Jaques Hugonet, de la Chaulx, prestre; Jehan de Montrichier, escuyer; et François Bourcet, menusier, citien dudict Besançon, tesmoings ad ce appellez et requis.

« *Signé :* J. Amyot; Jaque Grantjehan; *à requeste des dictes parties,* Bernard. »

III

JEAN-MICHEL VERDIGUIER

SCULPTEUR PROVENÇAL

(1706-1796)

Les voyageurs qui vont en Espagne se munissent ordinairement d'un guide Joanne (Germond de Lavigne). A l'article Cordoue, page 374 de cet ouvrage, on lit : « Auprès du palais épiscopal, on « rencontre le *Triunfo,* joli monument de marbre surmonté d'une « colonne qui porte la statue en bronze doré de saint Raphaël, le « patron de Cordoue. Ce monument, qu'entoure une balustrade de « fer, a été construit en 1781 par un artiste marseillais. »

Il nous a paru curieux, nous voudrions dire utile, de rechercher quel était celui de nos compatriotes que les hasards de la vie avaient conduit en Espagne.

Le cours de l'existence humaine se compose de regrets et de tristesses, mal compensés par quelques joies fugitives; et si généralement les humains ne sont pas heureux, l'artiste est dans l'espèce plus exposé qu'un autre aux déceptions amères et aux douleurs violentes; le sculpteur dont nous allons esquisser la biographie nous fournira des exemples qui paraissent justifier cette opinion peu consolante.

Verdiguier, cité par Céan Bermudez, Oschéa, Nagler, etc., etc.,

est cependant absent de toutes les biographies françaises, et si quelques rares publications locales, à peu près inconnues, n'avaient eu soin de l'inscrire dans leurs annales, il serait aujourd'hui absolument oublié dans son pays natal.

Jean-Michel Verdiguier est né à Marseille en 1706, et non pas à Toulon, comme on l'a dit. Ses premiers pas dans le monde ne furent pas heureux. Son père, négociant marseillais, mourut après avoir perdu « par la plus noire des trahisons », c'est ainsi qu'il s'exprime, une grande fortune amassée en pays étrangers; notre futur sculpteur, doué d'une grande énergie, ne voulant pas périr misérablement, partit pour Paris à la recherche d'un oncle qui pouvait lui être utile.

Il paraît vraisemblable que le jeune Verdiguier quitta la Provence vers l'année 1722, à peine âgé de seize ans. Mais, disons-le, nous n'avons pu nous procurer aucun renseignement précis sur ses premières années; il faut donc nous contenter de transcrire ici quelques lignes d'un mémoire qu'il fit imprimer en 1752, dans lequel il parle de lui à la troisième personne :

« ...Son unique ressource ne consistait plus que dans un « oncle qu'il avait à Paris, et qui, par la place qu'il occupait, était à « même de lui rendre service. Il partit pour se rendre auprès de « lui, mais (comme quand on est malheureux, on ne l'est jamais à « demi) il trouva que cet oncle était mort. Ayant du goût pour la « sculpture et dessinant parfaitement, il se présenta au Directeur de « la Manufacture royale des Gobelins, qui le plaça dans un atelier « de sculpture d'un des meilleurs maîtres de Paris, où il ne tarda pas « à se distinguer et par son assiduité au travail et par la délicatesse « de son ciseau, de sorte qu'ayant gagné les premiers prix de « l'Académie, il fut jugé digne d'être envoyé à celle de Rome pour « y étudier aux dépens du Roi, en qualité d'élève. Il y a passé ses « quatre années, et il l'ose dire, avec la même approbation qu'à « Paris où il retournait pour y travailler à se faire recevoir Académicien; mais une fâcheuse maladie le retint à Turin, il y languit pendant plus de six mois, et d'où les médecins le renvoyèrent « à son air natal, après avoir consommé le fruit de ses travaux et « de ses épargnes. Tel fut le sujet de son retour en Provence... »

C'est tout ce que nous pouvons dire sur les premières années de notre compatriote. Est-il véritablement allé à Paris? et là, quel

a été cet atelier de sculpture *d'un des meilleurs maîtres* de cette ville? on l'ignore. Est-il aussi allé à Rome, étudier pendant quatre années aux dépens du Roi? c'est ce qu'il a été impossible de contrôler, et lorsque des érudits, tels que MM. Muntz et Henry Jouin, affirment que le nom de Verdiguier ne se trouve pas sur les registres de l'ancienne Académie, il faut renoncer à pénétrer une énigme dont le mot se dérobe et qui, plus tenace que celle du Sphinx, garde encore son secret.

Verdiguier arrivait à Toulon en 1728, à peine convalescent, exténué, malheureux; s'il était venu dans cette ville, plutôt qu'à Marseille, c'est que sa mère, Madeleine Triq, y habitait; il venait chercher, sous son beau ciel provençal et sous l'aile maternelle, les soins, la consolation et la tendresse.

Cependant il fallait vivre, et les ressources épuisées ne se renouvelaient pas; il mit alors son talent de sculpteur à contribution et obtint d'être engagé dans l'Arsenal comme *figuriste*, à trois francs par jour.

Lange, le plus habile artiste de la province, le seul qui avait été jugé capable de remplacer Toro, était alors directeur des sculptures de l'Arsenal. Ce Lange, qui s'appelait Maucor de son vrai nom, était un habile homme; c'est lui qui donna les plans et les dessins de la jolie porte de Toulon, et qui la fit construire en 1738; il avait distingué Verdiguier et lui avait confié l'exécution d'une des deux statues qui décorent l'attique de ce monument : celle de Minerve fut faite par Lange, et celle de Mars par Verdiguier. On cite à ce propos une anecdote qui permet d'apprécier toute l'énergie de notre artiste. Ayant terminé son ouvrage, il n'en fut pas satisfait et résolut d'en corriger le mouvement! Pendant une nuit, il monta seul sur son échafaudage, scia la tête de son Mars et la retourna un peu sur elle-même. Bien que tout cela eût été fait aussi secrètement que possible, le lendemain, l'intendant vint complimenter ironiquement Verdiguier sur sa force herculéenne, victorieuse du dieu Mars; cette plaisanterie mythologique ne fut pas du goût de notre irascible Provençal, et peu s'en fallut qu'il ne fît sentir au pauvre intendant tout le poids de sa colère.

L'intimité s'était établie entre les deux artistes : Lange avait trouvé dans Verdiguier un collaborateur de talent, d'une âme ardente et généreuse; il l'admit dans son intérieur, et le 30 sep-

tembre 1743 lui donna sa fille Madeleine Maucor en mariage.

Verdiguier avait beaucoup d'amour-propre : l'emploi qu'il occupait dans l'Arsenal ne convenait ni à son talent ni à sa fierté; les appels du soir l'humiliaient surtout beaucoup. Il quitta Toulon pour Marseille en 1748. Passionné pour son art, il avait ouvert dans cette dernière ville un atelier où se réunissait à peu près tout ce qu'elle contenait d'artistes et d'amateurs; de longues discussions sur les Beaux-Arts et quelquefois aussi la critique de telle ou telle œuvre avaient donné beaucoup de notoriété à ces réunions; notre sculpteur était heureux : il partageait son temps entre ses travaux, sa famille et ses amis. Ce fut à cette époque qu'il exécuta le fronton du Palais de Justice sur la place des Acoules, aujourd'hui École de médecine de Marseille.

Cependant l'existence, avec ses épreuves, se développait devant notre artiste; une cruelle douleur l'attendait : le 20 décembre 1750 mourait son premier enfant, Michel-Gabriel Verdiguier; mais une consolation suivait de près, car le 28 novembre 1751 venait au monde son second enfant, une petite fille inscrite sur les registres de la paroisse Saint-Michel sous les noms de Madeleine-Louise-Catherine.

Ici, il survient à Verdiguier un de ces accidents atroces qui tuent un homme ou le rendent fou de douleur : Étant entré le soir de la seconde fête de Noël, le 27 décembre 1751, dans l'église d'un couvent de Minimes, il se mit à considérer de très-près deux lampes d'argent curieusement ciselées qui avaient attiré son attention d'artiste; l'église n'était pas déserte, quelques femmes y faisaient leurs dévotions; les lampes disparurent, et selon ces femmes, ce ne pouvait être que lui qui les avait dérobées.

Le Père Bastide, supérieur du couvent des Minimes, fit sa déposition; le procureur du Roi ordonna une information, qui fut prise le 31 décembre 1751.

Un Père et un Frère furent entendus; mais comme ces deux personnes ne formaient pas des présomptions assez fortes, l'enquête fut continuée le 8 janvier 1752.

Nous cédons maintenant la place aux pièces officielles :

« Registre des écrous du Palais de Justice de Marseille, folio 163, « Jean-Michel Verdiguier, du 16 janvier 1752. Nous huissiez « audiencier au siége de cette ville de Marseille, à la requête de

« M. le procureur du Roy, avons retenu dans les prisons royaux (*sic*)
« de ce palais, le nommé Jean-Michel Verdiguier, par décret du
« 14 courant et emprisonné le 9 dudit mois.

« *Signé :* GAMBE, huissier. »

« Du 27 mars 1752, à la requête de M. le procureur du Roy,
« nous cavalier à la résidance de Marseille, avons traduit des pri-
« sons de cette ville en celles de la ville d'Aix le sieur Verdiguier,
« et en avons déchargé le concierge.

« *Signé :* SAUVAT. »

Dans cette douloureuse situation, Verdiguier ne se découragea pas. Il adressa à ses juges le mémoire dont nous avons cité quelques lignes plus haut; il fut chaudement défendu par son beau-père Lange, qui obtint, par l'entremise du baron de la Garde (près de Toulon), dont la femme était la marraine de sa fille, que l'affaire ne serait pas menée rondement : « Il est trop fier, disait-il, pour avoir commis une pareille bassesse; je ne veux pas de grâce, il faut trouver le véritable coupable ! »

En effet, grâce à ces sages lenteurs, le coupable fut trouvé; ce n'était pas le Frère lai du couvent, comme on l'a dit par erreur, mais bien un matelot natif d'Agde, du nom d'Élie Charmin, qui fut condamné aux galères, ainsi que le dit formellement un arrêt rendu à Aix le 13 juillet 1752, trop long pour être transcrit, mais dont voici en quelque sorte l'épilogue :

. . . . . .

« ...Fait au parlement de Provence, séant à Aix, publié à la
« barre, ledit jour à la conciergerie audit Jean-Michel Verdiguier,
« ainsy le certifie le greffier audiencier criminel en la cour sous-
« signé,

« TAMISIER.

« Publier encore à l'audience publique de la grand'chambre,
« le lundy 17 du dit mois, au dit Élie Charmin qui a fait lamande
« honorable portée par le présent arrest et ensuite a été flétri de
« la marque *Gal,* ainsi que le certifie le greffier audiencier sous-
« signé,

« TAMISIER. »

Notre pauvre sculpteur sortit donc de prison, mais après avoir rongé son frein pendant sept mois, irrité, furieux, songeant à l'affront terrible qu'il venait de recevoir, et conservant contre les Frères Minimes, qui ne lui donnèrent aucune indemnité, un tel ressentiment que la vue seule de leur habit le mettait en fureur. On raconte même qu'un jour, en voyant entrer un de ces religieux dans son atelier, il lui lança à la tête le maillet dont il se servait; heureusement il manqua son but.

Des préoccupations d'un ordre plus élevé vinrent le distraire de ces tristes souvenirs.

Parmi les artistes les plus assidus aux réunions de Verdiguier, nous citerons Dandré-Bardon, qui avait été nommé, en 1743, contrôleur des peintures des galères de Marseille; ce peintre, poëte et musicien, avait de grands projets pour la ville qu'il habitait : il voulait y fonder une Académie de peinture et de sculpture; il en donna un léger aperçu dans le discours qu'il prononça sur l'Union des arts et des lettres, pour sa réception en 1750 à l'Académie des Sciences et des Belles-Lettres; mais depuis longtemps il s'était confié à Verdiguier, dont la nature essentiellement méridionale s'était emparée du projet de Dandré-Bardon, mettant toute son ardeur à lui donner un corps, et c'est véritablement dans son atelier qu'a été fondée l'Académie de Peinture et de Sculpture de Marseille.

Verdiguier fut puissamment aidé dans son œuvre par deux artistes qui fréquentaient son atelier, Moulineuf et Kappeler; ce dernier et lui se chargèrent particulièrement des récompenses à donner aux élèves; les autres artistes couvrirent les premiers frais, et les choses allèrent si bien que dès 1752 l'Académie fonctionnait.

Nous n'irons pas chercher trop loin des renseignements sur cette Académie : un imprimeur marseillais, qui s'appelait Grosson, a publié de 1770 à 1790 un almanach ou plutôt un guide, devenu rare aujourd'hui, dans lequel il donne les détails suivants :

« Plusieurs peintres, sculpteurs et dessinateurs de cette ville « se réunirent en 1753, pour dessiner d'après le modèle, sous « l'agrément de M. le duc de Villars, qui daigna accepter le titre « de protecteur de cet établissement.

« L'Académie de Peinture et de Sculpture de Paris en agréa la « direction générale.

« Les mêmes artistes dressèrent à leurs propres dépens une école

« de dessin et permirent aux jeunes gens d'y venir étudier, soit en « dessinant comme eux d'après le modèle, soit en apprenant les « principes de l'art. »

Plus tard, un arrêt du Roi, en date du 15 juin 1756, autorisait MM. les échevins de Marseille à donner une somme de trois mille francs pour subvenir aux dépenses nécessaires.

L'Académie prit alors une nouvelle forme ; les artistes qui l'avaient fondée cédèrent aux échevins leurs titres de fondateurs et prirent ceux de recteurs, professeurs, directeurs perpétuels, etc., etc. Le directeur perpétuel était choisi parmi les membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Paris; Verdiguier en avait été nommé directeur-recteur perpétuel avant son départ pour l'Espagne, ainsi que l'atteste un singulier certificat qui lui fut délivré et que nous transcrivons à titre de curiosité :

« Nous recteurs et secrétaires de l'Académie royale de peinture « et de sculpture et d'architecture de Marseille, fille aînée de « l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris; certifions « et attestons à tous ceux qu'il appartiendra que le sieur Michel « Verdiguier, sculpteur né à *Toulon* (?) en Provence, fils de feu « Verdiguier, négociant, est l'un des artistes qui fonda ladite « Académie à Marseille, en l'année 1753;

« Que dans la première élection qui eut lieu parmi les membres « de cette Académie, le sieur Verdiguier fut nommé et reconnu « par nous comme directeur perpétuel, qualité en laquelle il a pré- « sidé pendant quinze ans à tous nos travaux, et que à l'époque « où il quitta la France pour se rendre en Espagne, nous lui avons « conservé et maintenu le titre de directeur perpétuel honoraire « pour reconnaître son zèle pour notre Académie, ainsi que son « talent et son amour pour les arts.

« Déclarons, en outre, que le sieur Michel Verdiguier descend « d'une famille honnête, laquelle n'a jamais été infectée par « aucune alliance avec des Mores ou des Juifs; qu'il s'unit en « mariage avec la fille du sieur Ange, qui mourut à Toulon, pre- « mier sculpteur du Roi au département de la marine de cette « ville, artiste recommandable et bien digne de la réputation que « ses œuvres lui avaient acquise; que la sœur du sieur Michel « Verdiguier épousa le sieur Caporal, de la Ciotat, capitaine de « navire, homme estimable et appartenant à une honorable famille,

« laquelle, de même que celle du sieur Ange, ne s'est jamais alliée « avec aucun More ni Juif.

« Et de tout ce que dessus, délivrons le présent certificat, « dressé au secrétariat de ladite Académie et scellé du grand « sceau d'icelle, le 30 mai 1787. *Signé :* KAPPELER; *signé :* DAGE- « VILLE; *signé :* MOULINEUF. » — Suit la légalisation.

En Espagne, on exigeait des certificats de cette nature pour établir la pureté du sang, « *limpieza de sangré* », dans les familles des aspirants à de certains emplois, tels que : chevalier de l'ordre de Santiago, familier de l'Inquisition, etc., etc.

On a dit qu'en 1756, Verdiguier n'était déjà plus à Marseille ; il nous suffira de citer les dates de quelques actes de naissance pour démontrer l'erreur de cette assertion : nous avons parlé plus haut du décès de son premier enfant et de la naissance de sa fille Madeleine; mais sa postérité ne s'est pas arrêtée en si bon chemin, car nous relevons, sur les registres de la paroisse Saint-Martin [1] : le 14 juin 1754, le baptême de Louis-Nicolas-Emmanuel Verdiguier; le 26 mai 1757, le baptême de Jacque-Michel-Ange Verdiguier; le 28 septembre 1758, le baptême de Louis Verdiguier; et enfin le 2 janvier 1759, le baptême de Louis-Pierre-Polidore Verdiguier; tous ces actes portent la signature du père et la mention de « le père présent ». Il était donc, cela est absolument certain, encore à Marseille en janvier 1759; ajoutons que la correspondance d'un aimable et complaisant membre de l'Académie de San Fernando de Madrid, M. Tubino, qui nous affirme qu'il était à Cordoue depuis 1765, corrobore parfaitement nos déductions.

Il est très-difficile d'être renseigné sur le séjour de Verdiguier en Espagne; une grande obscurité règne sur lui, et ses biographes ont largement contribué à épaissir les ténèbres : c'est ainsi que Nagler, dans son *Dictionnaire* publié à Munich (1835-1852), dit, au vingtième volume de ce grand ouvrage, que Verdiguier (Michel) alla s'établir à Cordoue avec l'architecte Balthazar Grèveton (un inconnu sur lequel nous espérons revenir plus tard), et qu'ils y travaillèrent au grand *arc de triomphe* érigé en l'honneur de l'archange Raphaël, monument décoré d'un grand nombre de

[1] Archives de Marseille.

statues; on dit encore dans le même ouvrage que Verdiguier est l'auteur de plusieurs statues qui décorent le chœur de Saint-Jean (cathédrale de Cordoue) et de douze statues placées autour du dôme.

Dans le guide Oschéa, du voyageur en Espagne, publié à Londres en 1865, au chapitre CORDOUE, il est question du monument indiqué par Nagler, monument commémoratif « *el Triunfo* » érigé en 1765 (?) pour célébrer la miraculeuse apparition de l'ange Raphaël. Oschéa ne parle pas de Verdiguier comme sculpteur du monument; mais il lui attribue la chaire d'acajou massif, couverte de sculptures, qui orne la cathédrale de Cordoue.

Malheureusement pour l'honneur de Verdiguier, Théophile Gautier, dans son *Voyage en Espagve*, page 313, détruit cette assertion; car selon la légende à lui racontée par le sacristain de la cathédrale, cette chaire serait de Duque Caneja, qui employa dix ans à ce travail (?).

Théophile Gautier décrit ainsi *el Triunfo :* « ...L'archange « Raphaël, du haut de sa colonne, l'épée à la main, les ailes « déployées, scintillant de dorure, semble une sentinelle veillant « éternellement sur la ville confiée à sa garde. La colonne est de « granit gris avec un chapiteau corinthien de bronze doré, et « repose sur une petite tour ou lanterne de granit rose, dont le « soubassement est formé par des rocailles où sont groupés un « cheval, un palmier, un lion et un monstre marin des plus fan- « tastiques; quatre statues allégoriques complètent cette décora- « tion... Une esplanade entourée de grilles s'étend autour de cette « construction et permet de la contempler sur toutes ses faces. « Les statues ainsi placées ont quelque chose d'élégant et de « svelte qui me plaît beaucoup et qui dissimule admirablement la « nudité d'une terrasse, d'une place publique ou d'une cour trop « vaste. La statuette posée sur une colonne de porphyre dans la « cour du palais des Beaux-Arts de Paris peut donner une petite « idée du parti qu'on pourrait tirer, pour l'ornementation, de cette « manière d'ajuster les figures, qui prennent ainsi un aspect monu- « mental qu'elles n'auraient pas sans cela. » Le grand écrivain apprécie l'œuvre, mais il n'en connaît pas l'auteur.

Ce n'est pas tout, et ici les choses s'embrouillent bien davantage; dans un dictionnaire universel des artistes, publié à Stutt-

gard, on lit ceci : « Verdiguier (Michel), sculpteur français du milieu du dix-huitième siècle, travailla avec son compatriote Balthazar Gréveton au grand monument de marbre érigé en l'honneur de l'archange Raphaël *derrière la cathédrale de Séville* (?), ainsi qu'aux statues de sainte Aciscle, de sainte Victoire, de sainte Barbe et de sainte Inès placées dans la cathédrale » ; et il ajoute : « Il fit pour la cathédrale de Saint-Jean (probablement de Cordoue) un certain nombre de statues; en 1780, il fut élu membre de l'Académie de San Fernando. »

Si nous voulons continuer à nous renseigner, nous verrons que Céan Bermudez dit que Don Miguel Verdiguier, sculpteur français, vint s'établir à Cordoue vers le milieu du dix-huitième siècle avec son compatriote l'architecte Don Balthazar Gréveton, et qu'ils y travaillèrent *el montruoso Triunfo* de marbre, érigé en l'honneur de l'archange saint Raphaël sur une petite place située derrière la cathédrale, etc., etc.; que Verdiguier fit les statues qui représentent l'archange sur une colonne, sainte Aciscle, sainte Victoire, sainte Barbara, etc., etc.

Un dictionnaire universel d'histoire et de géographie par Don Francisco Paula Mellado, tome VII, page 363, répète a peu près ce que dit Bermudez.

Une publication locale, le *Bulletin de la Société des Sciences, Belles-Lettres et Arts du département du Var*, séant à Toulon, année 1860-1866, page 101, chapitre III, s'exprime ainsi au sujet de notre artiste :

« Plus tard Verdiguier quitta Marseille et fut s'établir en Espagne. « Il s'arrêta à Tolède, où il forma un atelier; là il fut enfin heu- « reux, ses talents furent honorés et lui procurèrent une douce « aisance ; il avait gagné l'amitié de l'archevêque de Tolède, qui se « plaisait avec lui et l'avait souvent à sa table. Ayant un jour loué « le parfum d'un café de Moka que l'archevêque lui servait, il en « trouva une balle en entrant chez lui ; il vécut à Tolède jusqu'à « l'âge de quatre-vingt-quatre ans, estimé et respecté. »

Le Bulletin se trompe ; ce n'est pas à Tolède, mais bien à Cordoue que Verdiguier a vécu, non point jusqu'à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, mais jusqu'à celui de quatre-vingt-dix, selon toutes les probabilités.

Nous cédons maintenant la plume à un de ses biographes espa-

gnols qui nous paraît mieux renseigné et qui a l'avantage de formuler une critique sur ses œuvres :

« Verdiguier quitta la Provence pour se rendre en Espagne, « accompagné d'un architecte, son compatriote, Balthazar Gré- « veton. Ce dernier fut chargé des décorations de l'autel de sainte « Inès dans la cathédrale de Cordoue, et Verdiguier sculpta la « statue de la sainte, dont l'attitude et le costume ont été l'objet de « quelques critiques; mais le gracieux effet de l'ensemble absout « l'artiste de ce jugement trop sévère.

« Verdiguier n'eut pas de peine à se concilier les bonnes grâces « de l'archevêque de Cordoue, Don Martin Barcia, ainsi que de « ses généreux successeurs; il avait beaucoup d'aménité dans le « caractère et des talents incontestables.

« Sacrifiant au goût de convention qui régnait à l'époque de sa « jeunesse, il s'écarta bien quelquefois de l'étude de la nature, « pour suivre la voie moins sûre des innovations; mais il n'en a « pas moins acquis une juste célébrité, autant par le nombre et « l'importance de ses ouvrages, que par le style original qui les « distinguent.

« Verdiguier eut l'occasion de montrer la féconde habileté de « son ciseau, lorsque fut érigé à Cordoue le monument triom- « phal en l'honneur de l'archange saint Raphaël; ce monument « remarquable par ses proportions colossales, la richesse des acces- « soires et les sommes qu'il a coûté, plus encore que par le « goût et la légèreté de ses formes, est une imitation de celui que « l'on voit sur la place Navone à Rome, et que décorent des statues « du Bernin. Après avoir modifié le plan de l'artiste étranger, « Verdiguier exécuta la statue principale, celle de l'archange, haute « de trois vares (2^{m},60), qui surmonte la colonne triomphale. Les « statues de sainte Barbe, de sainte Aciscle et de sainte Victoire, « qui sont assises sur l'énorme piédestal circulaire servant de « base au monument, sont aussi du même artiste, comme tout le « reste des personnages et des ornements.

« Verdiguier fit encore huit figures d'anges de grandeur natu- « relle et deux d'adolescents pour la chapelle du trésor de la cathé- « drale de Saint-Jean, ainsi que les onze statues qui couronnent le « faîte de l'édifice; il prit une part importante aux travaux de « décoration de la chapelle de la Vierge du Rosaire dans le couvent

« de Saint-Paul de Cordoue, et il acheva, à son honneur et aux « applaudissements des habitants de la province, l'élégant aque- « duc de la ville de Puente Genil ou Puente de Don Gonzalo.

« Parmi les ouvrages dus également à cet éminent artiste, nous « citerons deux chaires sculptées en acajou, dont le dais porte des « statues et la base des figures symboliques.

« Enfin un peintre de Cordoue, Don José Salo, possède un « groupe d'enfants gravé à l'eau-forte par Verdiguier; cette « estampe, qui réunit la grâce au fini de l'exécution, prouve que « l'artiste était passé maître dans toutes les branches du dessin.

« Il fut directeur statuaire (*sic*) de l'Académie de Marseille et « membre de l'Académie de Saint-Ferdinand de Madrid, où il fut « reçu en 1780.

« Est-il besoin d'ajouter après cela qu'il jouit à Cordoue de l'es- « time générale aussi bien parmi le peuple que dans la haute classe « de la société? »

Nous n'ajouterons pas beaucoup à cette biographie, qui nous paraît résumer tout ce que l'on peut dire de Verdiguier pendant son séjour en Espagne.

Nous n'avons pas la prétention de dresser un catalogue des œuvres de notre compatriote; nous ajouterons simplement à celles qui ont été énumérées dans le cours de cette notice : les statues de saint Cicilio, de saint Jean de Dieu et de saint Gil dans la cathédrale de Grenade; et dans celle de Toulon, le baldaquin en marbre du maître-autel représentant l'ensevelissement de la Vierge. Il a fait aussi beaucoup de dessins dont on retrouve les traces dans les collections des amateurs provençaux. Nous possédons de lui, bien que n'ayant point de collection, un lavis à l'encre de Chine. Si nous voulions donner notre opinion sur le talent de Verdiguier, nous l'appellerions le Fragonard de la sculpture, moins la note libertine.

Le monument « *el Triunfo* » et la porte de l'arsenal de Toulon ont été photographiés.

Verdiguier a eu pour élève le duc de Privas, peintre, poëte, musicien et diplomate célèbre, ainsi que le sculpteur espagnol Alvarès, qui remporta le prix proposé pour la décoration des appartements que Napoléon devait occuper au Quirinal.

Malgré notre bonne volonté, il nous a été impossible de décou-

vrir son acte de naissance; nous possédons en revanche son acte de mariage (archives de la mairie de Toulon), dans lequel il désigne Marseille comme sa ville natale, et son extrait mortuaire, copié littéralement au folio 237 du registre des décès de la cathédrale de Cordoue :

« En Cordoba en venite y nueve de decembre de mil siteciento « novento y seis anos : murio y el si guiente dia se enterro en esta « catédral con entierro de madrugado Don Miguel Bordigner (*sic*) « casado en préméras nupcias con... y en segondas con Doña « Antonia Ocaña, etc., etc. », c'est-à-dire : A Cordoue, le 29 septembre 1796, mourut, et le lendemain fut enterré avec un enterrement de Laube (Madrugado), Don Michel Verdiguier, marié en premières noces avec une personne dont on ignorait le nom, puisqu'il est resté en blanc sur l'acte, mais que nous savons être celui de Madeleine Maucor, fille du sculpteur Lange, dont le souvenir, hélas! était en ce moment bien effacé.

On lit encore, en résumé, dans le livre des recettes de cette paroisse, n° 8, relativement à la cérémonie dont il vient d'être question, que Don Michel Verdiguier, époux de Doña Antonia Ocaña, fut enterré dans cette cathédrale le 30 septembre 1796, ayant fait son testament le 27 septembre 1795, chez Laurent Muñoz, notaire de cette ville, nommant pour ses exécuteurs testamentaires Ange Gonsalès, Don Ignace Thomas, sa susdite épouse et Don Lui Verdiguier; il institua pour ses héritiers Doña Madaleina, Doña Theresa, Don Lui et Don Michel Verdiguier.

Nous ajouterons que nous possédons, dressé avec le plus grand soin, l'arbre généalogique de Verdiguier, et que deux de ses des cendants étaient encore vivants à Cordoue en 1852.

BOUILLON-LANDAIS,

Conservateur du Musée de Marseille, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

IV

LES SCULPTEURS BOITTEAU.

Il est des familles dans lesquelles des aptitudes spéciales, se révélant tout à coup, se perpétuent pendant plusieurs générations, jusqu'au jour où ces facultés initiales disparaissent tout aussi brusquement par le manque subit, chez le continuateur de la race, du sens particulier qui avait dominé chez ses ascendants, ou par l'extinction du dernier des représentants de ces familles.

Avant 1789, quand sous le régime des maîtrises les enfants embrassaient plus fréquemment la profession de leur père, l'Art, — entre autres — fournit de nombreux exemples de cette perpétuité. C'est l'un de ces exemples qui fait l'objet de la notice suivante.

En 1653, l'hôtel de ville de Cambrai avait pour concierge un certain Robert Boitteau[1], à qui « Messieurs » donnaient bientôt toute leur confiance. Il était marié à Barbe Crespin[2], et il lui naissait le 9 janvier 1663 un fils que l'on baptisait des prénoms de Robert-François[3].

Tout enfant, il oubliait volontiers le chemin de l'école pour s'arrêter chez les potiers de terre de la rue Croix-à-Poteries, au pied du mont de la citadelle, déjà vieille de plus d'un siècle. Il les regardait curieusement tourner et façonner la glaise, et, sans autres instruments que leurs doigts, sans autre science artistique que leur instinct, donner à leurs produits vulgaires un aspect qui n'était pas toujours sans originalité. En raison de l'importance paternelle, — le concierge de la « maison de paix » étant un personnage, — les maîtres potiers permettaient à l'écolier en faute de pétrir dans la pâte prête à être mise en œuvre divers objets, informes d'abord, mais qui ne tardèrent pas à révéler chez le petit créateur un

[1] Compte du domaine, 1653-1654. (Archives communales.)
[2] Embrevure du 4 juin 1688. (Archives communales.)
[3] Registres des paroisses. — Paroisse Saint-Martin, vol. n° 106, fol. 301.

certain sentiment de la nature, indice d'une aptitude innée.

Cette aptitude s'était manifestée déjà chez un membre de cette famille, oncle de l'enfant : maître Henry Boitteau, qui a laissé peu de traces. On le voit, en 1673, sculpter une pierre d'autel pour l'église collégiale de Saint-Géry et raccommoder un pilier dans la chapelle Saint-Pierre de la même église, pour quatorze livres douze sous[1]; et le compte de la fabrique de la cathédrale pour 1686 mentionne également qu'il a été payé audit Boitteau, le 16 août, une somme de cinq florins onze patars (XI *l. ij. s.*) pour des ouvrages que ce compte ne détaille pas[2].

Les goûts de Robert semblant indiquer une vocation, on le confia aux soins de son oncle, qu'il ne tarda pas à surpasser.

Les premiers travaux de Robert, devenu maître, dont il soit fait mention, sont ceux qu'il exécute à l'abbaye de Vaucelles, où il « taille le bois et le marbre ». Il y emploie trois ou quatre ouvriers et se voit obligé, pour les payer, de vendre le 16 décembre 1688 le tiers de huit mencaudées et demie de terre que sa jeune femme, Marie-Claire Foulon, lui avait apportées en dot. Sinon il se trouverait réduit à abandonner une entreprise qui lui assurait un important bénéfice. Telles sont du moins les raisons invoquées devant l'official, à l'appui d'une demande en établissement de tuteur[3] à Marie-Claire, qui n'avait que vingt-quatre ans, afin de pouvoir solliciter légalement du magistrat l'autorisation de consommer la vente[4].

Ensuite Robert, en 1689, avec Vérin[5], un de ses confrères, sculpte la façade du nouveau bâtiment qu'on joignait à l'hôtel de ville et dont on avait commencé la construction dix ans auparavant, en 1679. Boitteau y exécute des trophées et des armoiries dans les tympans qui couronnaient les portes et les impostes surmontant les fenêtres. L'ensemble de ces sculptures, dont le Musée a recueilli quelques rares et trop frustes débris retrouvés lors de la récente et complète reconstruction du monument, avait une certaine importance, car la somme payée alors aux deux artistes, le 1er octobre,

[1] Comptes de la fabrique de Saint-Géry. (Archives départementales.)
[2] Archives départementales.
[3] Pièce de la collection de M. V. Delattre.
[4] Embrevure citée plus haut.
[5] Il est plusieurs fois question de Vérin dans les comptes du domaine.

s'élève à six cents florins [1]. La même année, Boitteau, secondé toujours par Vérin, raccommode pour douze florins, qui lui sont payés le 14 octobre, la statue de la Vierge, œuvre de maître Laurent Gallet, tailleur d'images, mise en 1631 dans la niche ménagée à la façade extérieure de la porte « du Mal » ou de Valenciennes, édifiée en 1623 [2].

En 1691, il répare des épitaphes dans l'église de Saint-Géry, pour trente livres, et restaure dans la même église la table d'autel de la chapelle des chanoines, pour seize autres livres [3].

En 1692, outre de nouvelles réparations d'épitaphes qu'il fait pour vingt-cinq livres, il sculpte moyennant cent soixante florins (deux cents livres), dont on lui compte la moitié d'avance, la table de l'autel Saint-Pierre dans cette même église Saint-Géry [4].

En 1693, il est appelé à exécuter pour le chapitre de l'église métropolitaine des « travaux de son style » que ne détaillent point les comptes de la fabrique [5]. En 1694, il travaille derechef pour la collégiale de Saint-Géry (cinquante-huit livres), pour laquelle, l'année suivante, il raccommode une statue de saint Foursy, moyennant quatre livres seize sous [6].

Ces différents ouvrages avaient mis le sculpteur en renom. Dom Louis de Marbaix, abbé du Saint-Sépulcre à Cambrai, faisait alors reconstruire et agrandir, sur les plans de « maître Anselme Estienne », architecte à Douai [7], la chapelle de son abbaye, dont il posait la première pierre le 13 février 1696 [8]. Ce fut à Robert Boitteau qu'il confia le soin d'orner la nouvelle église.

Sur une convention verbale entre l'abbé et l'artiste, celui-ci avait déjà commencé la sculpture du chœur et composé le dessin de la table du maître-autel. Le 26 avril de cette même année 1696, il fournit, sur la demande du « prélat », un nouveau projet pour cette table et convient d'en faire toute la sculpture, « suivant le « dernier dessin qu'il a dessigné (*sic*), pour la somme de quatre

[1] Compte du domaine, 1689-1690, fol. 62. (Archives communales.)
[2] *Ibid.*
[3] Compte de la fabrique de Saint-Géry. (Archives du département.)
[4] *Ibid.*
[5] *Archives du département.*
[6] Compte, etc., etc.
[7] *Journal des travaux*, cité plus loin, page 15.
[8] *Journal des travaux*, page 2.

« cents florins, cette somme comprenante aussi les prétentions « qu'il pourrait avoir pour les dessins et autres vacations par lui « faites jusqu'à ce jour[1] ».

Cette indication, extraite du « *Journal touchant les ouvrages à « faire à l'église et aultres bâtiments de Saint-Sépulcre*[2] », est le premier article d'une suite de mentions relatives au sculpteur, et d'autant plus précieuses qu'elles sont restées complétement ignorées jusqu'à présent.

Ce second projet eut le sort du premier; une note marginale indique que « cet accord est nul parce qu'on est résoud à ne point « faire de table d'autel[3] ».

Le dernier d'août, même année encore, « maître Robert Boitteau « est convenu de faire toutte la sculpture du chœur, carolles[4] « (pourtour) et petite chapelle, et celle qu'il convient faire y com- « pris les chapiteaux, les piliers des côtés des dittes carolles, « moïennant cinc cents septante deux florins, dont il a reçu sep- « tante deux florins sur le champ[5] ». Le reste de cette somme lui sera payé plus tard, par fractions.

Boitteau ne s'occupe pas seulement de l'ornementation des murailles, comme on l'a vu plus haut; c'est aussi à lui que l'on s'adresse pour le mobilier. Il s'associe maître Louis Noël, menuisier de Cambrai, avec lequel il avait été forcément en rapport. En effet, Noël devait exécuter la grande table d'autel dont Boitteau avait donné un premier dessin, et lorsque ce dessin fut changé, on permit au questier d'approprier à l'exécution du second projet les parties de menuiserie déjà faites, en même temps qu'on lui comptait, comme au sculpteur, cent florins[6].

Les deux associés s'engagent à entreprendre « de faire vingt- « huit formes y compris celle de M. l'abbé, qui doit être distinguée « par de doubles parcloses élevées et par quelque couronnement,

[1] *Journal des travaux*, page 138.

[2] *Archives départementales*. Fonds de Saint-Sépulcre. Nous devons la communication de ce précieux registre, comme de tous les documents empruntés aux *Archives départementales*, à l'extrême obligeance de M. le chanoine Dehaisnes, archiviste du Nord.

[3] *Journal des travaux*, page 137.

[4] Bas côté autour du sanctuaire.

[5] *Journal des travaux*, page 137.

[6] *Ibid.*

« aussi bien que celle du prieur, qui y correspond au côté gauche, « y compris aussi les retours au coing et les panneaux au-devant « et pour couvrir les pilliers; aïant aussi este conditionné que les « deux premières formes vers l'autel seront fermées et terminées « par des parcloses montantes jusqu'aux corniches avec quelques « ornements convenables aux entrées des formes et tant au milieu « qu'aux extrémités; le surplus conformément aux formes des reli- « gieuses de l'Abbiette à Lille, qu'ils ont veu, s'étant lesdits entre- « preneurs obligez de faire au moins aussi bien et même mieux tra- « vailler lesdittes vingt-huit formes, que le sont celles des dittes « religieuses, en livrant colle, cloux et toutes autres choses néces- « saires pour l'accomplissement desdittes formes (excepté le bois « qui demeurera à la charge de l'abbaye), et les poser en place à « leurs frais, parmi et moiennant la somme de seize cents florins « que monsieur l'abbé a promis leur paier à proportion que l'ou- « vrage avancera; à compte de quoy il leur a desia paiez nonante « huit florins huit patars, le 19 de novembre 1696 [1] ». Cette somme leur est également fournie par à-compte. Avant de conclure ce marché, le menuisier et le sculpteur avaient donc été voir les formes du chœur des religieuses de l'« Abbiette ». Ils faisaient en même temps choix du « bois d'Hollande », nécessaire à l'exécution de cette entreprise [2], et, par la même occasion, commandaient à maître Francqhomme, de Lille, la reproduction d'une de ces formes destinée à les guider dans leur travail : on la leur amenait le 8 mai 1697 [3].

Il va sans dire que l'abbaye payait le tout : voyage, bois et modèle.

Le 3 octobre 1697, une partie de cette œuvre était achevée. L'abbé, comme marque de satisfaction, faisait compter aux deux maîtres, — les artistes n'étaient point fiers jadis, — quarante-huit patars « pour boire ». Pour leurs ouvriers, on remplaçait l'argent par quelques « tonnes de petite bière [4] ».

Les formes étaient mises en place le 5 février 1698, ce qui valait aux entrepreneurs un nouveau « pour boire » de « cinq escus neufs » (huit florins douze patars douze deniers) [5].

[1] *Journal des travaux*, page 158.
[2] Page 157.
[3] Page 61.
[4] Page 200.
[5] Page 201.

Un mois après, le 9 mars, ils recevaient cinquante-trois florins huit patars douze deniers pour la même œuvre, lesquels, joints aux sommes qu'ils avaient reçues jusqu'au 8 février précédent, formaient un total de mille huit cent soixante-douze florins deux patars douze deniers [1].

Le 20 avril, Louis Noël touchait soixante-quatre florins, et le 13 juillet on lui donnait une gratification particulière de cinquante livres pour le travail des formes, terminé [2].

Entre temps, le 22 juin 1697, on avait payé à Boitteau pour six journées d'ouvriers employés à la sculpture des croisées (transept) non comprises dans la convention du chœur, quatre florins quatre patars. Mais pendant que l'artiste taillait le bois des formes, il avait négligé l'ornementation des murailles. La sculpture de l'édifice s'était ralentie et avait même périclité; car Boitteau, chez qui l'amour de l'art n'absorbait point complétement le soin des intérêts, avait réparti le travail entre ses aides, les animant d'abord de son exemple; puis, se bornant peu à peu à des indications, des conseils ou quelques gourmades, il confiait enfin à leur seule pratique jusqu'aux parties les plus délicates de l'œuvre.

L'abbé s'en était aperçu : jaloux de donner à son église toute la perfection possible, et pour empêcher désormais le retour de ce préjudiciable état de choses, il prend avec le sculpteur de nouveaux arrangements, le 13 octobre 1698. Boitteau convient, « renonçant à toutte convention antérieure, de faire la sculpture « du chœur, des carolles et des croisées y comprise celle des « arcades, des piliers et de tout l'ordre au-dessus des entrées et « du commencement de la nef; y comprise aussi celle de l'archi- « trave dans toute l'étendue susdite, et cela tant pour ce qui est fait « que ce qui reste à faire aussi bien que ce qui est désia fait, pour « la somme de deux mille trois cents florins, à compte desquels « comme il en a désia reçu jusqu'au 11 de ce mois, onze cents « seize florins trois patars douze deniers, y compris les cent florins « qu'il avait receu à compte de la table d'autel qu'on avait projetté « faire, il ne luy sera plus dû et compté que onze cents quattre « vingt-trois florins seize patars douze deniers, qui lui seront paiés

[1] *Journal des travaux*, page 213.
[2] Page 204.

« à proportion que l'ouvrage avancera, moiennant quoy ledit Boit-
« teau se tient aussi satisfait de la sculpture qu'il avait faite pour
« la table d'autel susdite, dont le dessin est abandonné, aussi bien
« que de ce qui lui pourrait estre dû pour le carosse et autres
« vacations à compte desquels mille cent quatre-vingt-trois florins
« seize patars douze deniers. Aussi il ne lui sera plus deû que la
« somme de onze cents florins, ayant este conditionné qu'il travail-
« lera lui-même avec de bons ouvriers pour avoir achevez le tout
« au plus tard à la Pentecôte prochaine [1]. »

Un mot de ce nouvel engagement appelle une courte explication : lors du voyage à Lille pour les formes, les deux entrepreneurs avaient reçu, le 19 novembre 1696, dix patagons pour leurs frais de déplaçement [2]; Boitteau, qui était loin d'être riche, avait fait l'avance de ces frais. Se ravisant quelque temps après, il allégua qu'il avait omis, dans son état justificatif, de réclamer le prix du carrosse. L'abbé fit d'abord la sourde oreille; Boitteau réitéra sa réclamation et comme elle menaçait de devenir périodique, on y mit fin de la manière qui vient d'être dite.

Pour stimuler le zèle des ouvriers de l'artiste, on leur donne, le 17 octobre 1698, « pour boire le iour de Saint-Luc », patron du « style », un écu neuf (deux florins dix-sept patars douze deniers) [3].

Un an après, jour pour jour, on paye à Robert quatre-vingt-six florins huit patars, « lesquels, aussi bien que ce qu'il peut ci-devant avoir reçu par dessus ce qui lui doit revenir pour les entreprises du chœur et des croisées, seront à compte d'autres ouvrages qu'il fera cy après [4]. » Et, en décembre suivant, lorsqu'on règle le compte du maître, il se trouve avoir reçu « deux cent septante cinq florins seize patars » de plus qu'on était convenu de lui payer, indépendamment d'une gratification de « deux escus neufs », donnés à ses ouvriers [5].

Le 24 décembre, on augmente de deux cents « patagons qui font cinq cents florins », la somme à payer à Boitteau pour qu'il achève la sculpture de l'église jusqu'au mur de refend qui la ferme

[1] *Journal des travaux*, page 241.
[2] Page 157.
[3] Page 212.
[4] Page 243.
[5] Page 244.

provisoirement [1], et celle de l'ancien clocher que l'on avait repris en sous-œuvre. On lui donnera des à-compte le 20 avril 1700, puis le 17 juin, puis le 3 juillet.

L'œuvre sculptée, pierre et bois, s'accomplissait simultanément; M. l'abbé, M. le prieur et les autres dignitaires de l'abbaye, voulant que tout fût en harmonie dans leur chapelle, avaient pourtant mis deux ans à s'apercevoir que le trop de simplicité de l'ornementation des stalles ne répondait point à la richesse de l'ensemble : on « résolut de faire cesser ce disparate ». C'est pour donner suite à cette résolution que le prieur, M. Dambrine, spécialement chargé de l'administration des deniers de l'abbaye, inscrivait sur son registre-journal la mention suivante, datée du 17 août 1700 :

« J'ai convenu de donner à Boitteau et à Mᵉ Louis Noël cent « patagons par dessus les mille huit cent soixante-douze florins deux « patagons douze deniers qu'ils ont reçu pour façon des formes, tant « en gratification que pour les augmentations qu'ils ont faites aux « formes, et à condition qu'ils achèveront les dossiers des formes à « leurs frais tant pour sculpture que menuiserie, en donnant seule- « ment à Mᵉ Louis un patagon par dessus les cinquante qu'il doit « partager dans ces cent patagons; et comme Mᵉ Louis a désia receu « cy-dessus cinquante livres le 13 juillet 1698, il ne luy est plus deu « que nonante quatre florins dont nous sommes aussi acquitez au « moyen de pareille somme que ie luy déduis sur les cent huit flo- « rins que ie luy ai pretez le 24 de février de cette année 1700 [2]. »

Les travaux d'art tiraient à leur fin : on remplaçait, la même année, le mur de refend en briques qui fermait provisoirement l'église sur la voie publique, par une façade en placage réédifiée depuis, et dont Boitteau fit aussi les sculptures. Don Marbaix, qui avait subi, quatre années auparavant, la douloureuse opération de la taille, put voir son entreprise terminée en 1702, comme l'indiquait, au-dessus du portail, le chronogramme suivant taillé à l'extérieur dans la frise, et qui disparut en 1725, par suite d'une restauration maladroite :

EXTRVXIT LVDOVICVS MARBAIX [3].

[1] *Journal des travaux*, page 244.
[2] Page 213.
[3] DUPONT, *Histoire ecclésiastique et civile de Cambrai et du Cambrésis*, partie VI, page 125.

Restaient le buffet d'orgues, détruit dans l'incendie de 1858, et la chaire : tout fait présumer qu'on les devait aussi à Boitteau. Le registre qui suivait celui d'où sont tirés presque tous les détails précédents eût sans doute confirmé cette présomption; malheureusement ce registre n'a pas été retrouvé [1]. Ces détails eux-mêmes seraient incomplets sans une courte description de l'œuvre de Robert dans la chapelle abbatiale du Saint-Sépulcre, aujourd'hui église métropolitaine.

La frise de l'entablement composite de la nef et du chœur est ornée de rinceaux d'acanthe; chaque travée forme un tout complet. Les enroulements partent du point central, se développent de chaque côté, se replient, se croisent, laissant s'épanouir au centre de leurs capricieuses révolutions d'énormes rosaces radiées, d'un puissant relief, supportent des guirlandes de fleurs et de fruits profondément fouillées, ou se marient à des plates-bandes rigides, striées, se brisant à angles vifs pour former des spirales qui les raccordent aux courbes végétales dans une harmonie parfaite.

Il n'est point deux travées semblables, et pourtant la symétrie des parties latérales correspondantes de la nef ne souffre pas de l'abondante variété d'expression d'une idée unique au fond. Sur chacun des panneaux saillants engendrés, dans la frise toujours, par le relief des pilastres à chapiteau un peu vide, une délicieuse tête de séraphin déploie sa double paire d'ailes qui l'entourent comme une auréole. Extase sainte, pieux recueillement, adoration naïve, ces trois expressions se reproduisent, en s'alternant, sur ces petits masques joufflus à fossettes mignonnes.

A l'arc du chevet, le décor, plus complet, montre deux enfants en gaîne, affrontés, dont la partie inférieure se résoud en spires de feuillage ornemental. A l'origine, ils soutenaient un ostensoir qui a disparu depuis. Dans chacun des tympans inscrits au-dessous, un ange en pied, de haut relief, les mains jointes, se prosterne devant l'œil divin encadré du nimbe triangulaire rayonnant. Enfin, au fond de la chapelle autrefois consacrée à la Vierge, dans le transept du côté de l'Évangile, les tympans encore sont couverts de nuées où surgissent, entre leurs capricieux replis, de gentilles têtes ailées.

[1] Le *Journal des travaux* y renvoie à diverses reprises.

La corniche est partout refouillée de rais de cœur, d'oves, de denticules, de perles et d'olives, etc. Plus bas, dans les tympans des autres arcs, à de larges enroulements se mêlent des tiges de lis fleuries, des branches de chêne où pendent les glands parmi les feuilles, ou qui servent de supports à des guirlandes enrubannées. Ailleurs, des palmes luxuriantes, des gerbes d'épis gras qu'enlaçent des ceps fléchissant sous le poids des grappes, s'accouplent séparées par la clef du cintre, ornée elle-même d'un motif qui ne se répète jamais.

Jusqu'aux arcs doubleaux de la nef, chargés d'entrelacs à feuilles multilobées; jusqu'aux chutes diverses, coquilles, cartouches, volutes amortissant les crossettes des chambranles à la base des baies ouvertes au-dessus de l'entablement, tout accuse, dans le goût et l'abondance de la composition, dans l'ampleur et la grâce du faire, l'imagination et la main d'un véritable artiste.

Ce n'est sans doute pas du « style religieux », si par ce mot on entend la froide sévérité de l'aspect; mais c'est un fort bel exemple d'un art païen, en tout cas agréable et charmant.

Cette œuvre de longue haleine n'avait pas complétement absorbé l'artiste; entre temps, il n'avait point dédaigné des travaux de moindre importance. En 1697 il refaisait dans l'église métropolitaine une main et l'épée d'une statue de saint Michel pour douze florins dix-sept patars douze deniers (25 l. 15 s.); en 1698, pour des labeurs non désignés, il recevait huit florins (10 l.); en 1701, le 11 novembre, pour son travail, nouveau payement de treize livres [1]. La même année, il sculptait dans la sacristie de Saint-Géry « les consoles des essuie-mains », pour trois florins huit patars; il fournissait un an après, pour la « grande sacristie » de la même église, « un Christ avec la croix et le piettement » qui lui sont payés soixante et un florins douze patars [2]; et en 1709, les « actes capitulaires » reposant à la bibliothèque communale mentionnent aussi le payement à l'artiste, le 22 avril, d'une somme de trente-cinq florins, sans préciser pour quel genre d'œuvre [3].

C'est aussi à Boitteau qu'on doit le joli dessus de porte à niche

[1] Comptes de la fabrique de la cathédrale. (*Archives du département.*)
[2] Comptes de la fabrique de l'église Saint-Géry. (*Archives départementales.*)
[3] Manuscrit n° 983.

rectangulaire accotée de volutes, de rinceaux et de vases élancés, qui surmontent, depuis 1714, l'entrée de l'ancien hôpital Saint-Julien, rue de ce nom. Plus loin, à l'angle des nouveaux bâtiments qui s'élevaient alors, l'artiste taillait une niche élégante et ornementait les panneaux de fond des formes qu'on venait de mettre, dans la chapelle de cet hôpital, pour les religieuses. Cette niche et ces formes existent encore. On voit aussi de l'artiste la porte cochère d'un hôtel (rue de l'Arbre-à-Poires, n° 18), toute couverte d'attributs délicats. Elle est placée en retraite, et la voussure en forme de coquille fleurie captive par ses gracieux détails autant que par le charme de l'ensemble.

En 1717, Robert sculpte dans la salle du consistoire de l'hôtel de ville, pour dix-huit florins, une cheminée dont il fournit le dessin et pour laquelle il compose deux projets différents qui ont été conservés [1].

Par accord entre le magistrat et les « margliseurs » de l'église Saint-Martin, la paroisse municipale, la tour de cette église servait depuis longtemps de beffroi, abritant les cloches communales. Cette tour, commencée en 1447 et achevée en 1474, était terminée par une flèche torse, à la base de laquelle quatre tourelles assises en encorbellement aux angles du clocher et reliées entre elles par une galerie couverte en acrotère, donnaient asile aux « gallus », comme on nommait les quatre commis au guet, chargés desonner le tocsin en cas d'incendie ou d'alerte militaire. Le tout tombait de vétusté et, sorte d'épée de Damoclès, menaçait de sa chute la toiture de l'église et la vie des passants. Les marguilliers, renouvelant en 1698 une requête présentée par eux en 1674, avaient bien obtenu que la flèche fût démolie jusqu'au ras de la partie où se tenait le guet; mais cette partie n'étant pas en meilleur état, la menace, bien qu'amoindrie, n'en était pas moins demeurée permanente.

En 1719, les administrateurs de l'église, afin de faire cesser complétement tout danger, sollicitaient de nouveau, « pour cause de sûreté publique », la démolition de la maçonnerie mauvaise, et le magistrat faisait dresser enfin, le 4 septembre, par « Marc Four-

[1] Compte de la ville 1717-1718, fol. 82, et article *Hôtel de ville*. (*Archives communales*.)

« meaux, maître tailleur de pierres, Jean Mesureur, maître maçon, « François Goubet, maître charpentier, et Robert Boitteau, maître « sculpteur », un devis des travaux que devait entraîner cette démolition.

Boitteau était de plus chargé de présenter, au point de vue artistique, un projet d'ornementation de la portion à reconstruire. Il proposa, moyennant la somme de trois cents florins, de remplacer les trompes supportant les tourelles qu'on ne devait point réédifier, par de doubles consoles terminant les contre-forts, et de placer des vases, en manière d'amortissement, dans les écoinçons formés par l'inscription du cercle de la base de la flèche dans le carré supérieur de la tour : ce qui fut adopté.

Mais les ressources étaient déjà rares alors, et l'on n'avait pas encore inauguré, pour parer à cette pénurie, le système des emprunts amortissables, à Cambrai du moins : tout se borna à la rédaction du devis.

Le 28 juin 1720, en l'église métropolitaine de Notre-Dame, on transportait le cercueil de Jacques-Théodore de Brias, mort le 16 novembre 1696, « dans l'un des caveaux nouvellement cons- « truits sous le maître-autel pour la sépulture des archevêques [1] » ; Boitteau, s'associant de nouveau à son confrère Vérin, qui parait avoir été l'un de ses aides habituels, travaillait au monument funèbre destiné à honorer la mémoire de cet humble et charitable prélat.

Simultanément Robert faisait encore pour la ville divers travaux d'art, repris en un état justificatif qui n'a pas été retrouvé [2].

En 1721, il convient avec le député du magistrat de faire pour la table d'autel de la chapelle de Notre-Dame la Grande, patronne de « l'honorable corporation » des tailleurs d'habits, une Vierge de trois pieds de haut sur un piédestal d'un pied, et « acompanié de « deux anges à coté et une teste d'ange au mélieu, comme aussy « quattres teste d'anges dans les raions que ie feray pour la « niche », écrit le sculpteur, qui avait plus de talent que d'orthographe, dans l'état de marché qu'il passe le 25 septembre [3].

[1] *Recherches sur l'ancienne église métropolitaine*, etc., par Le Glay, page 77.
[2] Compte du domaine, 1720-1721, fol. 81.
[3] Corps de métiers : peintres, sculpteurs, brodeurs et verriers. (*Archives communales.*)

En 1724, le chapitre de l'église de Cambrai lui compte 6,134 livres pour la part artistique que prend Boitteau à la construction d'un nouveau maître-autel « à la romaine » dont il fournit les dessins. « Cet autel », dit M. J. Houdoy, qui en donne la description d'après les comptes du chapitre [1], « était formé d'une « table contournée, soutenue par deux consoles en bronze doré; « sous la table était placée une urne d'argent décorée de palmes « et entourée de quatre anges de même métal. » Deux orfévres de Cambrai, Jacques Dormal et Nicolas de Raisse, collaborèrent à l'exécution de ce monument, qui coûta plus de 80,000 livres [2].

Il semble que cette dernière œuvre fut pour Boitteau comme le « chant du cygne », car, à partir de cette année, on ne trouve plus de mention concernant l'artiste. Il mourut le 11 septembre 1728, dans sa soixante-cinqième année, et non dans sa soixante-deuxième, comme l'indique le registre mortuaire de sa paroisse [3], par une erreur qui n'est point rare dans ces sortes de documents. Le nombre de ses travaux avait été considérable; son habileté et sa science égalaient sa fécondité, et nous sommes loin d'avoir épuisé la liste de ses œuvres secondaires, dont le détail eût été fastidieux.

Précoce en tout, il s'était marié très-jeune, à vingt-deux ans, le 25 février 1686 [4], à Marie-Claire Foulon, moins âgée que lui d'une année, et qui était sa cousine germaine. S'il est vrai que le Créateur mesure l'abondance de ses bénédictions au nombre des descendants, le ménage Boitteau-Foulon avait été amplement béni; parmi les multiples enfants de cette union hâtive, trois fils, sculpteurs comme leur père, s'imposent à l'attention à des titres plus ou moins sympathiques, comme on le verra tout à l'heure. Mais si, sous le rapport de l'art, il ouvrait d'une façon brillante la voie à sa postérité, il ne lui laissait guère que la gêne pour héritage; un seul exemple le montrera : sa femme, ayant emprunté en 1720 mille livres de France, prenait deux ans après, avec le prêteur qui avait

[1] *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, page 148.

[2] Dormal fit l'urne, et de Raisse deux des anges. Compte de l'office de l'église métropolitaine. (*Archives du département.*) Le nom de de Raisse est plusieurs fois cité dans les comptes de la ville.

[3] Registres des paroisses. Paroisse Saint-Martin, vol. 108, page 721. (*Archives communales.*)

[4] *Ibid.*, vol. 104, fol. 64.

traité au nom de l'hôpital Saint-Julien, des arrangements qui permettaient à la débitrice un remboursement pour elle difficile, par fractions de vingt florins [1].

L'inexécution des travaux projetés en 1719 pour la consolidation du beffroi et le remplacement des parties mauvaises, avait provoqué en 1725 de nouvelles remontrances de la part des administrateurs de l'église. Une seconde visite, le 17 septembre, puis une troisième, le 29 décembre suivant, furent effectuées, mais sans qu'il en résultât de changement dans l'état fâcheux des choses. Il fallut l'intervention de l'Intendant de la province, Bidet de la Grandville, pour que, sur une nouvelle plainte du curé de Saint-Martin, on songeât sérieusement enfin à porter remède au mal. Les 17 et 19 septembre 1732, d'autres visites au clocher ont lieu, et le 22 du même mois, la démolition de la partie défectueuse est en voie d'exécution.

On s'était adressé à un sieur Playez, architecte de la communauté des Dames de Prémy et du comte d'Oisy, pour les modifications à apporter au monument. Playez fit un projet « dans le style de l'époque » qui n'obtint point l'agrément du magistrat. Celui-ci, après bien des pertes de temps causées par l'hiver et les lenteurs administratives, s'aboucha, en 1735, avec l'ingénieur Gittard, commandant du fort Saint-Sauveur et directeur du génie à Lille, que lui avait indiqué M. de La Grandville. L'intendant servit d'intermédiaire entre l'administration cambrésienne et l'ingénieur, qui s'occupa, à titre purement gracieux, de la conception du projet qui lui était demandé.

Les plans et dessins étaient prêts en décembre 1735. Ils comportaient un étage carré avec pilastres sur chaque face et en pan coupé, d'ordre ionique, et baie en plein cintre ouverte au milieu de chacun des quatre côtés. Cet étage était planté sur la partie ogivale et couronné par un dôme surélevé, d'un profil élégant et svelte, surmonté d'une lanterne à jours cintrés aussi.

En 1736, on commençait les travaux : ils étaient entièrement terminés en novembre de la même année. Ils donnaient au beffroi de Cambrai, malgré l'accouplement hétéroclite de styles si différents, cet aspect monumental et correct qui lui a valu une mention

[1] Collection de M. V. Delattre.

approbative de Théophile Gautier dans son *Voyage en Flandre*. Gittard, adoptant l'idée qu'avait eue Robert Boitteau dix-sept ans auparavant, avait remplacé toutefois les vases destinés à meubler les écoinçons par quatre grandes statues décoratives dissimulant à l'œil, d'une façon heureuse, le mauvais effet perspectif des saillants nés de la dissemblance des formes circulaire et rectangulaire sur un même plan [1].

L'exécution de ces statues fut confiée à un sculpteur du nom de Boitteau, Gilles, fils de Robert [2], qui avait déjà fait pour la ville quelques travaux, et qui se fit aider par son frère Jacques.

Ces figures, encore debout, mesurent trois mètres de hauteur. Elles sont, vues d'en bas, d'un effet puissant, bien que d'une exécution très-sommaire. Elles se présentent au repos, drapées à l'antique, la tête ceinte d'un bandeau en couronne, et s'appuient sur de hauts boucliers ou cartouches. Que représentent-elles? On l'ignore : celui à qui on les doit l'ignorait sans doute aussi; mais elles concourent franchement à l'harmonie de l'ensemble et sont d'une fière tournure. Vingt-six blocs de pierre blanche furent employés à les tailler, et pour en assurer la conservation le plus possible, on peignit ces statues à l'huile, d'un ton gris en rapport avec la teinte du monument [3]. Gilles est payé le 19 septembre 1736 « des figures qu'il a eu l'honneur de faire pour la tour de Saint-Martin », selon ses expressions mêmes; il reçoit pour lui et son frère Jacques, qui avait travaillé sous ses ordres à cette œuvre quadruple, deux cents florins, « à raison de cinquante florins pièce, prix fait [4] ».

Il est peut-être intéressant d'ajouter, entre parenthèses, que M. Gittard, remercié le 4 décembre par une lettre du magistrat, recevait en outre comme témoignage de gratitude une pièce de fine *toilette* dont le commerce et la fabrication étaient encore alors l'une des principales richesses du Cambrésis. — Gilles était depuis longtemps un artiste digne de ce nom : né avec le siècle, il avait, en 1728, fait pour l'église métropolitaine les dessins d'une

[1] Tous les documents cités à propos des travaux exécutés à la tour Saint-Martin sont empruntés à la série DD, article *Beffroi*, des *Archives communales*.

[2] Compte du domaine, 1730-1731, fol. 50, v.

[3] Compte du domaine, 1735-1736, fol. 45 et 82.

[4] *Ibid.*

nouvelle châsse de sainte Maxcellende, œuvre d'orfévrerie, et sculpté de plus, en bois, le modèle de l'un des quatre dauphins qui devaient la supporter. Ce dernier travail lui avait été payé seize livres [1]. Malgré son incontestable talent, Gilles, pour des raisons qui ne sont pas indiquées, n'avait point encore été reçu à maîtrise. Fils de maître, il travaillait pour sa mère restée veuve et était le plus ferme soutien d'une famille où — situation trop fréquente chez les disciples de l'art — le sort inclinait plutôt vers la misère que vers l'aisance.

Les succès du fils de Robert ne s'étaient pas accomplis — ce qui arrive trop souvent aussi — sans éveiller l'envie de ses confrères; sur les incitations d'un autre fils de Robert, François-Joseph, dont le courage n'était point la vertu dominante, la corporation, s'appuyant sur un article de son règlement, avait déjà plusieurs fois contesté à l'auteur des statues du clocher Saint-Martin le droit d'exercer seul son art, parce qu'il n'était point passé maître. Le lendemain du jour où la ville lui avait payé son travail du beffroi, il présentait aux échevins une requête où il expose aux juges de police :

« Que dans la veue d'entretenir la famille comme il l'a fait « jusqu'à présent, il a toujours travaillé sous l'hospice de sa mère « qu'il vient de perdre depuis peu, et que pour surcroît de peine « on prétend aujourd'huy l'interdire d'exercer son art, sous pré- « texte qu'il ne serait point maître. »

« Ce qui est le plus fâcheux », continue-t-il, « c'est que son « frère est l'autheur de ces interdictions. » Le remontrant « n'a « cependant autre recours pour continuer l'entretien de cette « famille que ses ouvrages journaliers », et ce serait la perdre « et la réduire à l'aumône », que de l'empêcher d'exécuter les travaux qu'il a commencés. Il ne se refuse point d'ailleurs à passer la maîtrise; mais dans la situation où il se trouve, « il a « besoin au moins de six mois de temps pour s'arranger et se dis- « poser à y parvenir ». Cette demande est accueillie [2].

Gilles fit bien encore d'autres œuvres de moindre importance que celles qui viennent d'être indiquées; il serait puéril de les

[1] Cette châsse avait coûté près de 5,000 livres. Comptes de l'église métropolitaine. — Comptes pour le maître-autel. (*Archives départementales.*)

[2] Corps de métiers, etc. (*Archives communales.*)

décrire. Il mena une vie abreuvée de chagrins et de déboires, et mourut célibataire, à quarante-deux ans, le 28 août 1742 [1].

Son frère Jacques avait quitté Cambrai « sans laisser son adresse » ; on ignore où il alla finir ses jours.

François-Joseph, le frère envieux, se faisait plus remarquer par son indélicatesse et l'irrégularité de sa conduite que par la perfection de son travail. En 1748, alors qu'avec Bataille et Le Roux ils étaient les trois seuls sculpteurs du « corps des quatre styles », ils avaient fait saisir, de concert avec le maïeur des vitriers, une pierre tumulaire sculptée en bas-relief, portant une épitaphe gravée, due à des maîtres étrangers et destinée à l'église Saint-Georges.

Le magistrat devant qui l'affaire avait été portée, comme juge, s'en référant aux statuts de la corporation, condamnait le marbrier et le sculpteur coupables de cette infraction à la loi des maîtrises, à payer au profit de la communauté, pour avoir mainlevée, huit florins d'amende. Or les trois artistes cambrésiens, après avoir copieusement bu aux dépens de leurs confrères, à l'occasion des pourparlers, n'avaient rien trouvé de mieux, sous l'inspiration de Boitteau, le plus ancien d'entre eux, que de s'approprier l'amende, qu'ils se partagèrent fraternellement. Ils furent condamnés à leur tour à restitution, le 9 février.

Quelques mois plus tard, Boitteau, réduit aux expédients, refusai d'acquitter sa part des assises du corps, quarante-six patars. De là nouvelle plainte contre le récalcitrant, ce qui fournit de plus aux requérants l'occasion de dévoiler une nouvelle turpitude de leur peu scrupuleux confrère.

Comme le corps désirait avoir une nouvelle figure de saint Luc, son patron, il avait été convenu avec le sculpteur qu'il en ferait une accompagnée de la Vierge, le tout sur un piédestal, et qu'on lui accorderait pour ce travail la vieille figure et une somme de trente-six florins.

L'artiste prit le saint « de la veille » avec toutes « les argenteries qui étaient autour » ; il vendit celles-ci pour vingt-quatre florins, qu'il garda à-compte de la somme promise, et que, la figure faite, on compléta par un solde de douze autres florins. Mais quand il

[1] Registres des paroisses. Paroisse Saint-Martin, vol. n° 110, fol. 225.

fut question de peindre et de dorer la nouvelle statue, on s'aperçut qu'elle était de bois vert et toute crevassée; en sorte qu'on dut la remettre au sculpteur, qui, doublement indélicat, refusa de rendre l'ancienne et plus encore les trente-six florins. — D'où, autre condamnation prononcée le 29 novembre contre le délinquant, lui enjoignant de remettre son œuvre en état d'être terminée, dans le terme d'un mois [1].

François Boitteau s'était marié en 1733, le 3 février, à Barbe-Catherine Dechy [2]. Célibataire, il n'avait pas été le modèle des jeunes gens — mais il est convenu que l'amour est aveugle... né. — Après son mariage, François ne fut pas la perle des époux. Adonné à l'ivresse, quand il rentrait chez lui titubant, il abreuvait sa femme d'invectives et se portait envers elle, des pieds et des poings, à des voies de fait telles que les voisins compatissants se croyaient obligés d'intervenir afin de soustraire Catherine Dechy aux brutalités de son mari, en la recueillant chez eux. Des enfants nés de cette triste union étaient les témoins de ces déplorables scènes conjugales. Elles lassèrent enfin la patience de celle qui en était la victime. Catherine s'adressa à l'official, qui connaissait de ces sortes de causes, et obtint séparation de corps et de biens, par sentence du 3 juin 1752, c'est-à-dire après dix-neuf ans d'un supplice continuel. Mais il est des êtres contre lesquels l'infortune semble s'acharner : en 1759, l'un des fils de François, du nom de Christophe, alors âgé de vingt-quatre ans, qui avait hérité des mauvais instincts de son père, était, sur la demande de sa mère et d'un conseil de famille, condamné par le magistrat, jugeant sans appel, à aller ramer sur les galères du Roi [3].

D'autres enfants, heureusement pour la pauvre mère, essayaient par leurs soins de lui faire oublier ses peines. L'inconduite du père avait amené les dettes; une fille de François-Joseph, aussi nommée Catherine, et un autre fils, Joseph, né en 1737, et sculpteur également, subvenaient, le dernier surtout par son travail, aux besoins de l'épouse délaissée. Mais les gains n'étaient pas assez forts pour permettre de s'acquitter envers les créanciers.

[1] Corps de métiers, etc.

[2] Registres des paroisses. Paroisse Saint-Vaast, vol. n° 162, fol. 98.

[3] Tous ces documents sont empruntés à la série HH, article *Corps de métiers, Peintres, Sculpteurs*, etc. (*Archives communales.*)

En 1779, le 15 février, Joseph s'était marié à Anne Pennequin [1]; il n'avait pas pour cela abandonné sa mère ni sa sœur qu'il avait recueillies. Alors les réclamations devinrent pressantes, et l'année suivante le frère et la sœur se voyaient contraints de présenter requête aux échevins afin d'entendre déclarer par ceux-ci que les quelques meubles dont usait la veuve étaient la propriété de ses enfants, et qu'elle pouvait en jouir sans crainte de revendication : ce que le magistrat certifia par acte authentique [2].

Depuis Robert, Joseph était bien celui des Boitteau qui affirmait le plus de talent comme sculpteur. Tous les genres lui étaient familiers : en 1774, il faisait pour le collége le modèle en bois des armes des États, que l'on devait reproduire en cuivre pour en décorer la bandoulière du garde du bois Couillé, propriété dudit collége [3]. Deux ans après, il sculptait les portes de la sacristie et travaillait à la chaire de la chapelle de la fondation Vanderbuch. Il s'intitule alors « maître sculpteur et doreur », dans le mémoire de soixante-neuf livres qu'il présente pour ces travaux, et que le receveur des biens de la fondation réduit à quarante-huit [4].

Il a laissé en bois des pièces très-remarquables, ornements et fleurs surtout, fouillés avec un art qui n'est pas dépassé de nos jours, et dont on retrouve encore de nombreux souvenirs dans les salons cambrésiens décorés ou réparés dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Pour ne pas multiplier l'indication de travaux de ce genre, il suffira de mentionner entre autres, comme des mieux réussis, quatre dessus de porte d'une salle, rue du Petit-Séminaire, 18. Ce sont des trophées Louis XVI dans le goût pastoral de l'époque : cornemuse gonflée, houlette et chapeau de bergère ornés de nœuds d'amour, corbeilles d'où s'épanchent des fleurs et des fruits, tympanon, musette, mêlés dans un désordre charmant au carquois et à l'arc classiques

Du petit dieu malin, si cruel et... si doux!

En pierre, on a de l'artiste le décor de quelques façades d'hôtels particuliers.

[1] Registres des paroisses. Paroisse de la Madeleine, vol. n° 75, fol. 17.
[2] Corporations.
[3] Comptes du collége, 1774. (*Archives du département.*)
[4] Collection V. Delattre.

Alors, dans nos villes de province, on n'avait pas encore érigé en principe que les talents du cru ne sauraient valoir, quand même, les talents étrangers. Le magistrat, qui ne dédaignait pas « le goût de terroir », avait confié à Joseph Boitteau des travaux officiels. En 1786, l'hôtel de ville, dont on refaisait la façade vieille de près de trois siècles et dont par suite on rajeunissait l'intérieur, fournissait à l'habile artiste plus d'une occasion d'exercer son ciseau. A l'étage, on revêtait la grande salle de magnifiques lambris de chêne; tandis que Paul-Joseph Le Roux — celui qui avait trempé en 1748 dans l'une des indélicatesses du père de Joseph Boitteau — sculptait les chapiteaux des colonnes corinthiennes élevées au roit des trumeaux, Joseph faisait éclore à côté de rosaces capricieuses des guirlandes de roses merveilleuses de naturel, jusque sur les volutes des rampes des escaliers. Il les semait sur le cadre des glaces aux cheminées, les faisait tomber des cintres des portes, en entourait les modillons feuillus des corniches et remplissait de leurs flots vagabonds des vases, élégants motifs d'une ornementation dont le Musée a recueilli nombre de débris. Aussi l'architecte artiste, M. Guillaume, à qui l'on doit la reconstruction de l'hôtel de ville de Cambrai, frappé du mérite de ces œuvres, réserva-t-il aux plus importantes une place dans le nouveau monument qu'il édifiait dans le même style. Ces divers travaux avaient été payés au sculpteur huit cent cinquante florins [1].

La façade avait permis à Boitteau de montrer son talent dans toute sa plénitude. Au centre, un avant-corps, sorte de loggia formée par quatre colonnes d'ordre corinthien, était surmonté d'un fronton. Boitteau fut chargé de le décorer sur le dessin de l'architecte Jardin, dessin qui a été conservé.

L'état de marché passé à cet effet entre les « échevins-commissaires aux bâtiments » et le sculpteur fait connaître en peu de mots la nature et l'importance du travail. Cet état est ainsi conçu:

« Aujourdhuy septième jour de février mil sept cent quatre-« vingt-neuf, est comparu en la chambre du domaine le sieur « Joseph Botteau (*sic*), sculpteur, demeurant en cette ville, lequel « est convenu avec MM. Lefebvre et Delaplace, échevins-commis-

[1] Série DD, *Archives communales*, article *Hôtel de ville*.

« saires aux bâtiments, et Henry-Joseph Boileux, collecteur, de « faire les ouvrages de sculpture cy-après détaillés.

« Sçavoir :

« La sculpure du timpan du fronton avec les armes du Roy, les « deux statues qui les supportent et tous les ornements conformes « au dessin de M. Jardin, architecte du Roy, pour la somme de « quatre cents florins. Bien entendu qu'il sera bien fini et les figures « bien proportionné, pour que d'en bas ces ouvrages fassent le « meilleur effet qu'il sera possible.

« Chaque chapiteau des colonnes corinthiennes aussy conformes « au dessin qu'il en a fourni, les feuilles d'achante bien évidées et « taillées avec la plus grande délicatesse, le tout pour le prix de « deux cents florins chaque chapiteau.

« La sculpture du cadran de l'orloge en relief, les guirlandes, « les armes de la ville, tant au-dessus des deux fenêtres collaté- « rales qu'au-dessous de ce cadran, ainsy que les impostes des « fenêtres du premier étage, pour la totalité desquelles il luy sera « payé une somme de trois cent florins.

« Le tout après avoir été bien fini et à l'agréation des commis- « saires aux bâtimens et collecteur, et pour encourager ledit Bot- « teau à rendre ces ouvrages à leur perfection, il luy sera fourni « des à-compte à proportion de leur avancement.

« Ainsy fait double, à Cambray, les jours, mois et an susdits [1].

« H. J. Boileux, Delaplace, Joseph Boittiaux [1]. »

Tous ces travaux furent consciencieusement et savamment exécutés. Dans les premiers jours de septembre 1872, on pouvait juger encore de la différence entre le projet assez banal et très-médiocrement dessiné de Jardin et l'œuvre réellement artistique de son interprète, différence tout à l'avantage du sculpteur.

Il avait su imprimer la vie aux deux grands génies nus, assis, taillés presque en ronde bosse, soutenant d'une main l'écu royal, portant de l'autre à leur bouche la tuba antique, et qu'il avait accompagnés de trophées militaires dont le pittoresque désordre complétait un remarquable ensemble. On pouvait reprocher aux figures des incorrections de détail et un peu de maigreur muscu-

[1] Article *Hôtel de ville*. (*Archives communales*.)

laire, mais ce fronton eût suffi à faire la réputation de l'artiste s'il n'avait été comme perdu dans une petite ville au fond d'une modeste province.

L'amour de la gloire n'était pas moindre alors chez ces maîtres « locaux » que chez les maîtres d'aujourd'hui, mais les moyens de l'acquérir leur manquaient. Réduits à produire et à mourir souvent là où le hasard les avait fait naître, ils n'obtenaient que ce « renom de clocher » qui n'est pas toujours exempt d'amertume.....

La France nouvelle était en voie d'incubation, les finances communales épuisées, l'ennemi aux portes de Cambrai, la Terreur dans ses murs : pouvait-il encore y être question d'art? La ville n'avait pas toutefois complètement oublié son sculpteur. Le 11 vendémiaire an III (2 octobre 1794), il présentait à l'administration municipale le mémoire suivant :

« Pour avoir fait les attributs du cy-devant Roy, pour avoir le « boucliez concernant les armes du Roy et les armes d'Empire, de « deux pieds d'auteur et quinze pouces de large et la couronne du « Roy à jours, avoir fait le sepre et le bâton royale avaicre sa fleur « de lis et la main du Roi et le bras du Roy de deux pieds de lon- « gueur, pour la faite de l'Être suprême (le 14 juillet précédent), « le total porte trois louis. »

Boitiaux — comme on le nomme à propos de ce mémoire [1] — recevait le 16 vendémiaire 72 livres [2].

Amené par les circonstances à ne plus faire que de l'art purement industriel, il continua néanmoins d'exercer son talent; il fit aussi longtemps partie du jury d'examen de l'école communale de dessin.

Sans patrimoine — on a vu pourquoi — il avait trouvé dans son travail le pain quotidien de sa famille, mais rien de ce qui fait l'aisance et assure la paix des vieux jours. Il mourut pauvre (dans la maison qu'il habitait rue des Anges, n° 288), le 27 septembre 1814, âgé de soixante-quatorze ans [3].

Il laissait un fils, son élève, Louis-Joseph, né le 4 juillet 1780 [4].

[1] On sait combien l'orthographe d'un même nom varie à toutes les époques. On trouve celui de Boitteau sous les formes suivantes : Boisteau, Boiteau, Botteau, Boittiau, Boitteau, Boteau, Bottiau, Boitiau, Boittiaux, Botiaux, etc.

[2] *Archives communales*. Fêtes publiques.

[3] Registres de l'état civil.

[4] Registres des paroisses. Paroisse de la Madeleine, vol. n° 75, fol. 108.

Moins heureux encore que son père, après avoir travaillé, en 1818, à l'ornementation intérieure de la chapelle du petit séminaire actuel, bâtie sur l'emplacement de l'ancienne salle de spectacle que l'évêque Belmas venait d'acquérir, l'âge se fit bientôt lourd pour le dernier représentant de ces quatre générations de sculpteurs. Il dut se réfugier à l'hospice, abri tutélaire de ces insoucieux, qui mangent chaque jour à leur faim, comme les oiseaux des champs, sans souci du lendemain. Il trépassait le 30 janvier 1853; il était resté célibataire.

Louis-Joseph emportait avec lui les traditions artistiques d'une famille où l'art d'ailleurs avait revêtu plusieurs formes : un oncle de Louis était hautelicier : il en est question dans les *Tapisseries de Cambrai*. Un autre de ses ancêtres, Henry, cousin de Robert, le concierge de l'hôtel de ville, avait été en son temps un « queux » émérite. Après la remise en liberté par le prince de Condé, alors ennemi du roi de France, de la ville menacée d'investissement par le vicomte de Turenne, Henry Boisteau avait eu l'honneur d'alimenter de ses savoureuses préparations les deux commissaires du chef de la Ligue, Steenhuys et Badot, venus en décembre 1657 à Cambrai, pour régler l'accord qui suivit la délivrance de cette place. MM. les commissaires étaient, paraît-il, gens de bon appétit et de goût délicat, car, outre le vin qu'ils burent largement, on paya à l'artiste culinaire, mille livres pour le service de leur bouche [1].

A. Durieux,
Secrétaire général de la Société d'Émulation de Cambrai, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

[1] Compte du domaine, 1657-1658, fol. 71 à 74.

V

RODOLPHE KREUTZER

SA VIE. — SON ŒUVRE

Kreutzer (Rodolphe), compositeur de musique et violoniste célèbre, est né le 15 novembre 1766, à Versailles, où son père, musicien de Breslau (Allemand par conséquent), était venu se fixer à la suite d'un mariage d'inclination.

Quelque temps après son arrivée à Versailles, Kreutzer père se trouva en rapport avec la dauphine Marie-Antoinette, qui, prise d'intérêt pour le couple émigré, le fit entrer dans la chapelle du Roi, le mari en qualité de violoniste, la femme comme récitante.

Rodolphe, qui fait l'objet de cette étude, reçut les premières leçons de son père, puis fut confié à Ant. Stamitz, maître émérite, qui développa par la lecture des œuvres des maîtres et l'étude du contre-point des dispositions musicales extraordinaires.

A quatorze ans, Rodolphe se faisait entendre au concert spirituel. La sûreté, la facilité et la grande expression de son jeu excitèrent l'enthousiasme.

A la suite de ce début éclatant, le jeune Rodolphe était souvent mandé au château et à Trianon pour chanter et jouer du violon ; la Reine goûtait fort son talent et provoquait fréquemment en sa faveur les applaudissements les plus chaleureux.

L'avenir s'annonçait brillant et facile au virtuose Kreutzer, lorsqu'un mal aussi violent que subit lui ravit en quatre jours (1783) son père et sa mère. Rodolphe avait seize ans alors, et de ce fait devenait le chef d'une famille de quatre enfants. L'infortune ne l'abattit point ; comprenant l'importance des devoirs qui lui incombaient, il accepta de la Reine le brevet de violon de la chapelle, et devint dans cette position le successeur direct de son père.

La vie matérielle assurée, Kreutzer reprit le cours de ses études instrumentales avec une ardeur plus vive encore que dans le

passé, si bien qu'à vingt ans, il passait déjà pour l'égal des grands maîtres.

Rodolphe Kreutzer se livra alors à la composition et écrivit quelques concertos.

On a prétendu à tort que Kreutzer composa sans connaître l'harmonie. Cette critique n'a pas de consistance, puisque les œuvres symphoniques du compositeur écrites à cette époque sont correctes et pures. Nous avons vu, du reste, que Stamitz lui avait inculqué les principes de cette science; enfin, il n'est pas douteux qu'il est de toute impossibilité d'écrire une partition ou une œuvre quelconque de longue haleine sans posséder les ressources de l'harmonie.

Ce qui est vrai, c'est que Kreutzer ne fit jamais de la théorie une étude très-approfondie et très-sévère; ce genre de travail répugnait à sa nature.

Bientôt le compositeur voulut expérimenter ses aptitudes sur la musique scénique. Deux de ses partitions (ses premières) furent exécutées à la cour et écoutées favorablement.

Mais il manquait quelque chose encore à cette nouvelle phase de la vie de Kreutzer. Le musicien comprit que, sans la consécration du vrai public, son œuvre dramatique était mort-née; il savait qu'à la cour son succès marchait de front avec l'intérêt personnel qu'on lui témoignait, et il craignait que les manifestations de cet intérêt ne primassent les considérations purement artistiques.

Il fallait, du reste, à Kreutzer un grand cadre sur lequel il pût donner libre cours à son talent. Pressentant, au vide qui se faisait à Versailles, les révolutions, le renversement de la famille royale dont il avait les faveurs, la disparition de la chapelle royale, du théâtre et du concert de la cour, Rodolphe, en 1792, donna sa démission de violon de la chapelle et vint s'établir à Paris.

Là, il travailla à nouveau sa musique et ses deux partitions versaillaises, y ajouta des mélodies nouvelles, récrivit l'harmonie, renforça l'orchestration, fit enfin de celles-ci la matière de trois ouvrages qui parurent successivement, très-rapprochés les uns des autres. Les partitions de *Jeanne d'Arc*, de *Paul et Virginie* et de *Lodoïska* contiennent bon nombre des anciennes inspirations du musicien. En 1793, il fit représenter la *Journée de Marathon*, le plus long ouvrage qu'il eût donné encore.

Pendant la Terreur, il fit représenter le *Déserteur de la montagne* et le *Siége de Lille*. Kreutzer quitta la France pour l'Allemagne en 1797, et en visita les principales villes. L'accueil qu'il reçut fut partout des plus gracieux.

En 1800, il fut rappelé en France par Bonaparte, qui le chargea d'aller recueillir en Italie les chefs-d'œuvre peu connus des grands compositeurs dramatiques italiens. A son retour (1801), il fut nommé professeur de violon au Conservatoire, dont la réorganisation s'opérait, et ne tarda pas à joindre à ce titre celui de premier violon de l'orchestre de l'Opéra.

A la proclamation de l'Empire, il fut encore appelé à la chapelle et à la musique particulière de l'Empereur comme premier violon.

La Restauration lui conserva son poste. On raconte que Louis XVIII, eu égard à son grand mérite, voulut même lui restituer la pension qu'avant la Révolution il touchait sur la cassette royale; Kreutzer la refusa. A cette époque, Rodolphe possédait déjà un revenu considérable. Ses concerts, ses compositions symphoniques et lyriques, ses leçons même contribuaient à le lui faire.

Les quinze années suivantes augmentèrent encore cette situation prospère; Kreutzer, parvenu à la maturité de son talent, recueillit alors les fruits d'un nom connu et apprécié de l'Europe entière. En 1816, il fut appelé à remplacer Méhul à l'Académie royale de musique. Il travailla encore pour le théâtre depuis cette date, spécialement de 1822 à 1825, mais presque toujours en collaboration avec d'autres musiciens, ce qui ne lui réussit pas toujours. Avant 1814, il n'avait usé de ce système qu'une seule fois.

Un des signes du grand génie en matière d'art, c'est, pendant une partie considérable de la vie, d'aller toujours en progressant. Ce résultat, Kreutzer exécutant l'obtint; mais cela n'eut pas lieu pour Kreutzer compositeur; de là ce double jugement qui le place au premier rang comme instrumentiste, au second seulement comme compositeur.

A partir de 1826, Kreutzer ne donna plus rien à la scène. Dès 1820, il avait renoncé au violon à la suite d'une chute qu'il fit et dans laquelle il se fracassa le bras gauche. Vers 1830, il se rendit à Genève; c'est dans cette ville qu'il mourut, le 6 janvier 1831.

Les états de service de Rodolphe Kreutzer sont des plus brillants : violon à l'Opéra en 1801, premier violon en 1804, second

chef en 1816, chef en 1817 après Persuis, mis à la retraite en 1824, inspecteur général de la musique de l'Opéra en 1825, violon de la chapelle de Bonaparte en 1802, premier violon de la chapelle impériale en 1806 et de la chapelle royale en 1814, maître de chapelle en survivance de Plantade en 1815, membre du jury de l'Opéra en 1803, professeur à l'École royale de musique en 1815, chevalier de la Légion d'honneur en 1821.

Le mérite de Kreutzer, violoniste, a été souvent défini. Son jeu se distinguait par la largeur, la sévérité et le grandiose. Il réunissait à peu près toutes les qualités qui constituent le violoniste parfait : la vigueur, l'élasticité, l'expansion et une belle qualité de son. On lui reprochait de trop couler l'archet; Kreutzer reconnaissait lui-même la justesse de cette critique et recommandait à ses élèves de ne point l'imiter en cela.

Dans l'improvisation, personne ne lui était comparable; la fécondité, le moelleux et une verve ingénieuse accompagnaient toujours ses études en ce genre musical. L'inspiration, la rapidité étaient les vrais caractères du talent de Kreutzer compositeur. Ses mélodies sont généralement graves et sévères de forme; toutefois, le sombre n'est pas le genre dans lequel il triomphe. Son instrumentation est belle; cependant sa musique symphonique, pour être correcte, n'est pas d'un contre-point profond; la mélodie et le charme règnent toujours en elle. Sa musique de violon a été beaucoup jouée, et l'on jouera longtemps encore ses concertos, ses symphonies, ses quatuors, ses trios, ses duos et ses sonates, qui sont devenues classiques.

L'œuvre dramatique de Rodolphe Kreutzer comporte trente-trois ou trente-quatre opéras, qui furent représentés, partie sur la scène de l'Académie royale de musique, partie sur celle du théâtre Favart; deux d'entre eux parurent sur le théâtre National (Montansier); onze virent le jour au théâtre Feydeau.

Les opéras représentés à l'Académie de musique sont : 1° *Astyanax*, 3 actes, paroles de Dejaure (12 avril 1801). Le sujet du livret fut puisé dans les *Troyennes* d'Euripide et dans la *Troade* de Sénèque. La musique en fut considérée comme assez savante, mais l'inspiration qui l'avait dictée assez faible; on en loua pourtant les chœurs, un grand air d'un style tragique, plusieurs beautés de détail. L'ensemble cependant fut jugé froid et manquant d'effet.

Le second acte seul réussit. — 2° *Aristippe,* 2 actes, paroles de Giraud et Lecler (24 mai 1808), réussit grâce à une remarquable interprétation. Laïs, Derivis, Nourrit et mademoiselle Hymm en jouaient les principaux rôles. — 3° *La Mort d'Abel,* 3 actes (23 mars 1810), paroles d'Hoffmann. Cet ouvrage, écrit dans un style fort large, était théâtralement monotone et plein de vague. On a peine à concevoir, du reste, une *Mort d'Abel* en 3 actes. Le public partagea cette impression. Des amis conseillèrent au compositeur une réduction en 2 actes et un élagage nécessaire; Kreutzer se rendit à ces conseils et donna à nouveau, en 1822, sa partition ainsi modifiée; le succès fut faible pourtant. — 4° *Le Triomphe du mois de mars,* opéra-ballet en 1 acte, paroles de Dupaty (27 mars 1811), donné à l'occasion de la naissance du roi de Rome. — 5° *La Princesse de Babylone,* 3 actes (30 mai 1815), paroles de Vigée et Morel. Cet ouvrage, médiocre d'ailleurs, fut mal accueilli du public. — 6° *Ipsiboé,* 4 actes, paroles de Moline de Saint-Yon (31 mars 1824), dernier ouvrage de Kreutzer qui fut représenté. Le second acte contient deux jolis duos; on signala dans le premier un quatuor et un chœur d'une facture élégante, mais peu originale. — 7° *Les Amours d'Antoine et de Cléopâtre,* ballet-pantomime en 3 actes, d'Aumer (8 mars 1808). Ce ballet obtint un immense succès, monté qu'il était avec une magnificence sans égale. L'ouvrage était du reste fort bien dessiné; l'exécution fut parfaite. — 8° *La Fête de Mars,* opéra en 1 acte, vers 1806. — 9° *Le Carnaval de Venise,* ballet en 3 actes (1806), en collaboration avec Persuis. — 10° *La Servante justifiée,* ballet en 1 acte (1818). — 11° *Clari, ou la Promesse de mariage,* ballet en 3 actes (1820). — 12° *Paul et Virginie,* ballet en 3 actes (1806), remaniement de la partition dont nous parlons plus loin. — 13° *Flaminius à Corinthe,* opéra en 1 acte, paroles de Guilbert de Pixérécourt et Lambert, en collaboration avec Nicolo (28 février 1801). Cet ouvrage eut peu de succès; c'était, du reste, une pièce de circonstance. — 14° *L'Oriflamme,* 1 acte (31 janvier 1814), paroles d'Étienne et Baour-Lormian, en collaboration avec Méhul, Paër et Berton. Cette pièce de circonstance, donnée à l'approche des armées alliées, eut onze représentations; la dernière en fut donnée le 15 mars 1814. — 15° *L'Heureux Retour,* opéra-ballet en 1 acte, de Milon (25 juillet 1815), en collaboration avec Persuis et Berton.

Le retour de l'Empire ne fut pas étranger à la composition de cet acte. — 16° *Les Deux Rivaux*, 2 actes (1816), avec les mêmes et Spontini. — 17° *Blanche de Provence*, 3 actes, paroles de Théaulon et Rancé (3 mai 1821), en collaboration avec Berton, Boïeldieu, Chérubini et Paër. Cette pièce, composée à l'occasion de la naissance et du baptême du duc de Bordeaux, eut peu de succès. Un seul chœur de chérubins fut vivement applaudi. — 18° *Pharamond*, 3 actes, pour les paroles de Guiraud, Soumet et Ancelot; en collaboration musicale avec Berton et Boïeldieu (10 juin 1825).

Les ouvrages représentés sur la scène du théâtre Favart sont : 1° *Jeanne d'Arc*, drame historique en 3 actes et en vers, paroles de Desforges (10 mai 1790). Cet ouvrage, début lyrique à Paris de Kreutzer, reçut un accueil tiède. — 2° *Paul et Virginie*, opéra en 3 actes, paroles de Favières (15 janvier 1791), dont la musique eut un grand succès. On proclama sa partition un chef-d'œuvre; la postérité n'a pas ratifié ces éloges par trop exagérés. Quoi qu'il en soit, *Paul et Virginie* est une œuvre fort honorable. En 1846, cet ouvrage fut repris avec Jourdan et madame Lemercier dans *Paul et Virginie*. Henri joua le vieux noir; Grignon, madame Félix et Saint-Ange complétèrent un excellent ensemble. Cependant, l'accueil du public fut froid. Les morceaux à noter dans *Paul et Virginie* sont : l'ouverture en *ut*, simple d'énoncé, mais d'un chaleureux et beau développement; la romance dialoguée de Paul et Virginie et la chanson nègre; la scène de l'orage, dont l'harmonie et l'orchestration sont des plus dramatiques. Il ne sera pas hors de propos de citer ici les diverses œuvres dramatiques qu'a inspirées le beau roman de Bernardin de Saint-Pierre. Lesueur a donné à Feydeau, le 13 janvier 1794, un *Paul et Virginie* dont le succès musical du moment fut très-grand. Reeve donna à Londres, en 1800, en collaboration avec Mazzinghi, un *Paul et Virginie* qui réussit également. Enfin, Victor Massé a donné récemment au théâtre Lyrique, avec MM. Barbier et Carré pour les paroles, un *Paul et Virginie* qui fit grand bruit. La presse fut unanime à constater le mérite de l'œuvre musicale et l'excellence de l'interprétation, confiée à mesdemoiselles Engalli et Ritter et à MM. Capoul et Bouhy. La mise en scène était fort soignée. Hélas! que restera-t-il dans cinquante ans de ce grand succès de Massé?... Un souvenir, et rien de plus. Une musique savante et bien faite, une mise

en scène irréprochable, une interprétation hors ligne, n'ont jamais suffi pour imposer aux générations une œuvre aussi complétement dépourvue d'intérêt dramatique que l'est *Paul et Virginie*. Laissez au roman ce qui lui appartient. L'art dramatique veut autre chose que de la poésie sentimentale et descriptive. On peut dire que *Paul et Virginie*, au théâtre, est un duo en trois actes; de là cette pauvreté d'action et de sentiment dramatique qu'une intrigue faible et hors du sujet, de même qu'une intervention de personnages peu nécessaires, sont insuffisantes à racheter. — 3° *Lodoïska, ou les Tartares*, 3 actes, pour les paroles de Dejaure (1er août 1791). Le livret est des plus mouvementés. Le parolier a écrit trois actes dans lesquels l'action dramatique ne se ralentit jamais. Les plus beaux sentiments y sont exposés en termes fort distingués. La partition est l'œuvre la plus remarquable de Kreutzer. L'expression est forte et juste; les situations sont toujours peintes avec exactitude. Cette partition contient un très-bel air de basse :

Comme moi, jadis Alexandre;

un beau chœur des jeunes captives, écrit sur une marche tartare que joue l'orchestre, plein de caractère; un récitatif de Lodoïska, au deuxième acte, et une romance d'une inspiration puissante :

La douce clarté de l'aurore.

Le morceau capital de l'ouvrage est le final du second acte :

Il faut à nos vœux consentir,

plein de chaleur et de qualités scéniques. Le troisième acte contient de beaux couplets de Sitsikan :

Pour votre général vainqueur

(en *si* mineur). Les chœurs parurent démesurément développés, eu égard au peu d'intérêt harmonique que comportait ce développement. *Lodoïska* a été représentée par toute l'Europe; la mélodie, la grâce et la couleur locale qui distinguent cette partition ont obtenu partout un succès constant. L'ouverture en est devenue populaire. — 4° *Charlotte et Werther*, 1 acte, paroles de Dejaure (1er février 1792). — 5° *Le Franc Breton*, 1 acte, paroles de Dejaure, en collaboration avec Solié. Cet ouvrage n'eut qu'une représenta-

tion; il tenait plus du vaudeville que de l'opéra-comique. — 6° *Le Déserteur, ou la Montagne de Ham,* opéra-comique en 1 acte, pour les paroles de Dejaure (7 février 1793). — 7° *On respire,* 1 acte de Charles Tissot (8 mars 1795). — 8° *Le Brigand,* drame en 3 actes, mêlé de musique, paroles de Hoffmann. — 9° *Imogène, ou la Gageure indiscrète,* comédie en 3 actes, en vers, mêlée d'airs, paroles de Dejaure (27 avril 1796). — 10° *Le Congrès des rois,* opéra en 3 actes, en collaboration avec Grétry, Méhul, Dalayrac, Deshayes, Solié, Devienne, Berton, Jadin, Trial fils, Chérubini et Blasius (26 février 1793). La production de ces douze compositeurs fut d'une extrême faiblesse.

Kreutzer a donné au théâtre National (Montansier), rue Richelieu : *la Journée de Marathon, ou le Triomphe de la liberté,* pièce héroïque en 4 actes, paroles de Guéroult (en 1793).

Le théâtre Feydeau a donné de Kreutzer : 1° *Le Siége de Lille,* opéra-comique en 1 acte, paroles de Bertin d'Antilly (14 novembre 1793). — 2° *Le Lendemain de Fleurus,* 1 acte, prose et vers (en 1794). — 3° *Le Petit Page, ou la Prison d'État,* paroles de Pixérécourt, en collaboration musicale avec Isouard (14 février 1800). — 4° *Jadis et aujourd'hui,* opéra-comique en un acte, paroles de Sewrin (29 octobre 1808). — 5° *Les Surprises, ou l'Étourdi en voyage,* opéra-comique en 2 actes, paroles de Sewrin (2 janvier 1806). — 6° *Francois Ier, ou la Fête mystérieuse,* 2 actes de Sewrin et Chazet (14 mars 1807), n'obtint qu'un succès d'estime. — 7° *L'Homme sans façon,* 3 actes de Sewrin (7 janvier 1812). — 8° *Le Camp de Sobieski,* 2 actes de Dupaty (21 avril 1813). — 9° *Constance et Théodore,* 2 actes (22 novembre 1813). — 10° *Le Maître et le valet,* 3 actes (en 1816). — 11° *Les Négociants de Hambourg,* 3 actes, paroles de Vial et Saint-Cyr (15 octobre 1821). — 12° *Les Béarnais, ou Henri IV en voyage,* 1 acte de Sewrin (21 mai 1814), en collaboration musicale avec Boïeldieu. — 13° *La Perruque et la redingote,* 3 actes de Scribe, en collaboration musicale avec Kreubé (25 janvier 1815). — 14° *Le Paradis de Mahomet,* 3 actes de Scribe et Mélesville, en collaboration musicale avec Kreubé (23 mars 1822).

La façon originale dont Rodolphe Kreutzer composait ses partitions mérite d'être mentionnée. Le violon à la main, il marchait de long en large dans sa chambre à coucher, et chantait, en les

jouant sur l'instrument, les mélodies qu'il écrivait ensuite. Cette seule remarque peut expliquer jusqu'à un certain point la facilité des mélodies du compositeur, les traits de violon qui sillonnent son orchestration, et aussi le peu de profondeur de son harmonie.

L'œuvre instrumentale de Kreutzer se compose de deux symphonies concertantes pour deux violons; une symphonie concertante pour deux violons et violoncelle; dix-neuf concertos pour le violon; air provençal varié pour le violon, avec accompagnement d'orchestre; romance de *Joseph, ibid.,* quinze quatuors pour deux violons, alto et basse; quinze trios pour deux violons et violoncelle; sept œuvres de duos pour deux violons; cinq œuvres de sonates pour violon et basse; huit œuvres d'études pour le violon qui sont devenues classiques.

Mathilde est un grand opéra en 3 actes, terminé vers la fin de 1826, resté inédit et non représenté.

Kreutzer a fait partie du triumvirat signataire de la méthode de violon que rédigea Baillot pour le Conservatoire. Cette méthode jouit encore aujourd'hui d'un succès universel.

C'est à Rodolphe Kreutzer que Beethoven a dédié son admirable sonate pour piano et violon, op. 47.

Jules Vasseur,
Membre de la Société des Sciences morales, des Lettres et Arts de Seine-et-Oise.

VI

MONTESQUIEU CONSIDÉRÉ COMME CRITIQUE D'ART.

Cette simple esquisse sur le grand philosophe, entreprise, je crois, sous un jour tout nouveau, m'a été suggérée d'une façon bien inattendue.

Il y a trois ans, un amateur distingué des lettres et des arts,

M. Labouchère, originaire de Nantes, fit legs, en mourant, à la Bibliothèque de sa ville natale, de ses collections de numismatique et d'autographes.

En ma qualité de membre de la commission de surveillance de la Bibliothèque de Nantes, il me fut facile de prendre connaissance de ces dons précieux dès les premiers temps de notre mise en possession.

Mais, je ne crains pas de l'avouer (on a toujours un faible pour ce qui tient à son pays), en lisant la liste des noms célèbres qui composent la collection d'autographes de M. Labouchère, je me suis arrêté sur deux grandes illustrations bordelaises : Montaigne et Montesquieu ; puis j'ai recouru aux pages qui devaient contenir ces curieux documents. Malheureusement, je n'ai point trouvé d'écrit de Montaigne : le volume ne renfermait que deux portraits, l'un par Ficquet, et l'autre par Dupont [1]. Pour Montesquieu, j'ai eu meilleure chance : j'ai lu et pris copie, plus fidèlement, j'ose le dire, que mes honorables devanciers, d'une lettre écrite de Florence, en 1728, au mois de décembre, et non d'octobre, comme il a été dit trois fois [2], et dans laquelle se trouve cet aveu : « Depuis que je suis en Italie, j'ai ouvert les yeux sur des arts dont je n'avais absolument aucune idée. » Montesquieu avait alors trente-neuf ans ; il était, depuis 1726, président au parlement de Bordeaux ; il venait d'être reçu membre de l'Académie française, et cependant il nous avoue n'avoir eu, jusqu'ici, aucune idée sur les Beaux-Arts. Or, cette confession d'un esprit supérieur n'a-t-elle pas lieu de nous surprendre? A vrai dire, il n'est point rare de voir des hommes éminemment distingués qui restent impassibles et froids devant un beau tableau ou devant une belle statue : cela ne leur dit rien ; ils n'ont pas le sixième sens dont parle Topffer en ses *Menus Propos*.

Mais pour l'auteur de l'*Esprit des lois*, ce n'était point le cas, et à preuve, c'est que, depuis son voyage d'Italie, il parle en excellents termes des chefs-d'œuvre qu'il a contemplés et rapproche les travaux d'illustres artistes de ceux des grands poëtes et des

[1] Portrait de Montaigne par Ficquet, d'après Dumonstier. Gravure signée Dumonstier, pinxit. 1578. — Ficquet, sculp., 1772. L'autre portrait a été dessiné et gravé par Dupont.

[2] Par MM. Pâris, Vian et Laboulaye.

grands prosateurs pour les mieux juger et les mieux définir. Nous ne pouvons donc expliquer cette sorte de léthargie à l'égard des Beaux-Arts, dans laquelle sommeilla si longtemps l'*Aigle de la Brède*, qu'en examinant dans quel milieu sa vie s'était écoulée jusqu'en 1728, soit à Bordeaux, soit à Paris.

Ce n'est certes pas dans son enfance, au collége de Juilly, ni même dans sa jeunesse, alors qu'il passait toutes ses journées sur le Code et que son père ne voyait en lui qu'un successeur au parlement de Bordeaux, que pouvaient naître ses impressions sur les arts; et, dans le vieux castel paternel, si ses regards s'arrêtaient parfois sur la vieille cheminée de son cabinet d'étude, décorée d'une peinture murale du quinzième siècle, représentant des chevaliers combattants, ou sur quelques portraits d'ancêtres, ces peintures ne pouvaient provoquer autre chose qu'un respect naturel et pieux.

Puis, jetons un coup d'œil général sur l'état des Beaux-Arts en France au commencement du dix-huitième siècle.

Nous n'avions alors ni musées ni salons périodiques [1]. L'étude de la peinture était un véritable monopole qu'exerçaient des natures privilégiées ; la vulgarisation de cette étude était inconnue, et pour de rares artistes, plus rares encore étaient les Mécènes. En dehors de la protection royale, de celle de grands seigneurs ou de l'influence des monastères, que voyait-on se produire? Je sais très-bien que l'on a dit: Ce que nous avons gagné en nombre, nous l'avons perdu en qualité; mais loin de moi la pensée de rechercher aujourd'hui le plus ou moins de justesse de cette proposition, ou de prétendre traiter ici de la grandeur ou de la décadence des Beaux-Arts.

Je veux m'attacher tout simplement à rappeler que nos rares chefs-d'œuvre étaient relégués dans l'ombre, et que les impressions qui découlent de leur aspect ne pouvaient se produire que rarement.

A Bordeaux surtout, quels tableaux ou quelles statues auraient pu vivement émouvoir le président de Montesquieu ? L'inventaire

[1] Ce n'est qu'en 1737 qu'eut lieu la première exposition, qui se continua depuis régulièrement tous les ans jusqu'en 1745, tous les deux ans jusqu'en 1793, et jusqu'à nos jours avec plus ou moins de régularité

de ce que nous appelons pompeusement aujourd'hui *nos richesses artistiques* ne sera pas bien long à rédiger.

Trois statues antiques en marbre blanc, trouvées le 15 juillet 1594 près du prieuré Saint-Martin, se voyaient en la Maison de Ville, dans des niches *richement élabourées*.

En l'hôtel de Nesmont, quelques cippes et bas-reliefs gallo-romains, auxquels il faut joindre ceux recueillis par Florimond de Raymond; une douzaine, au plus, de bons tableaux, perdus dans l'obscurité des églises paroissiales ou conventuelles, et quelques autres dans une salle du Château-Trompette, vers la rivière; chez les Pères de la Merci, le mausolée du maréchal d'Ornano; celui de Foix de Candale, aux Augustins; et le tombeau de Michel Montaigne, chez les Feuillants. Ajoutons encore des tombes élevées dans le déambulatoire et le chœur de la primatiale Saint-André, plus curieuses par leur intérêt archéologique et surtout historique que par la supériorité de leur exécution; d'autres tableaux, que j'allais oublier, provenant de la galerie du cardinal François de Sourdis, et qui décoraient le vieux palais des archevêques de Bordeaux; enfin, si l'on veut tout citer, quelques *pourtraitures* d'anciens magistrats, dans la grand'chambre du parlement de Guyenne; ceux des jurats, dans la salle des délibérations de l'Hôtel de Ville, et voilà notre inventaire sommairement terminé. Aussi doit-on comprendre, en présence de cette pénurie relative, que Montesquieu, dès son arrivée en Italie, dut être émerveillé, tant par le nombre que par le caractère des admirables ouvrages qu'il lui fut loisible d'admirer tous les jours, soit dans les monuments, soit sur les places publiques. Voilà l'origine de ses premiers tressaillements, et c'est à partir de cette époque que l'on trouve dans ses *Lettres familières* ou dans ses *Pensées diverses* des réflexions sur les artistes célèbres de la renaissance italienne. L'examen de ces réflexions, ou, si l'on aime mieux, de ces annotations de voyages, tel est le but de cette étude.

C'est le 5 avril 1728 que Montesquieu quitta la France, se rendant en Autriche, visitant ensuite la Hongrie, et de là se dirigeant sur Venise, où il débarquait le 15 août, quatre mois après son départ de Paris.

Entrer en Italie par Venise, quelle heureuse arrivée! car, après Rome, c'est certainement la ville de la Péninsule la plus riche et

la plus remarquable en monuments d'un caractère original, malgré l'influence orientale qu'ils révèlent. Ce n'est pas à vous, Messieurs, qu'il y a lieu de décrire les splendeurs de cette curieuse cité, dont il faudrait analyser tous les édifices, si l'on voulait être narrateur sincère; vous les connaissez mieux que moi, tout au moins par les descriptions écrites ou par les peintures que possèdent nos bibliothèques et nos musées; je ne m'y arrêterai donc pas et me contenterai de faire observer que Paul Véronèse et Titien sont les seuls noms qui se trouvent écrits sur les tablettes de l'illustre voyageur. Pas un mot de Bellini, le fondateur de l'école vénitienne, dont les principales œuvres périrent dans les flammes en 1577, et nulle mention des Carpaccio ou du Tintoret.

A l'époque où Montesquieu visitait l'Italie, Venise était déjà bien déchue de son antique prospérité. Néanmoins on y trouvait encore dans la salle du Grand-Conseil les trophées de l'ancienne République, les bustes et les portraits de ses hommes illustres et les ouvrages de ses artistes immortels. Aussi doit-on comprendre les délicates et vives émotions que la vue de ces chefs-d'œuvre faisait éprouver à Montesquieu.

Après un séjour de trois semaines au plus, notre touriste se rendit à Rome, et dut visiter Parme en passant, puisque nous retrouvons le nom du Corrége dans les *Pensées diverses*. Pour continuer le récit abrégé de ce voyage, laissez-moi vous citer quelques lignes d'un écrivain que vous ne soupçonnez guère, à l'égard de l'homme qui nous occupe :

« A Rome, Montesquieu visita les ruines des monuments anti-« ques, tristes et précieux restes de la magnificence d'un peuple « dont il connaissait si bien l'histoire. Il examina aussi les chefs-« d'œuvre du ciseau de Praxitèle, de Phidias, et les chefs-d'œuvre « du pinceau de Michel-Ange, de Daniel de Volterre et de Ra-« phaël. Quoiqu'il n'eût pas fait une étude particulière des Beaux-« Arts, il en jugeait en homme de génie, accoutumé à observer la « nature. Quant aux beautés de la composition, dont les prin-« cipes sont communs à la poésie, personne n'en sentait mieux « le sublime. » Qui parle ainsi, Messieurs? Marat, Jean-Paul Marat.

Et je vous étonnerais plus encore si, laissant de côté l'objet principal de cette étude, je me livrais à l'analyse de l'*Éloge de*

Montesquieu [1] par le célèbre conventionnel. Vous seriez surpris de la douceur, de l'éloquence élégiaque qu'il déploie dans le panégyrique du grand publiciste, et vous constateriez une fois encore que ce qu'il y a de plus rare dans la vie d'un homme, c'est qu'il soit toujours lui, toujours le même, quoique dans des milieux différents.

« J'avoue mon goût pour les anciens, écrivait Montesquieu »; et sûrement il aimait beaucoup l'antiquité, mais l'antiquité romaine [2]. Les arts du moyen âge lui étaient peu sympathiques. Il s'était fait recevoir de l'Académie de Cortone, en Toscane, qui avait pour but l'étude des monuments de l'Italie primitive [3], ce qui n'empêchait pas notre héros de traiter les antiquaires de *charlatans*. Mais, après tout, cette qualification n'est qu'une boutade à l'adresse de son ami l'abbé de Guasco, qui faisait des fouilles dans une petite ville du Piémont [4].

Contrairement à ce qui a été dit encore, le président de Montesquieu ne resta pas quatre mois à Rome, et ce n'est pas là qu'il « s'arrêta le plus longtemps ». Il y arrivait du 10 au 15 septembre 1728, et puisqu'il visita les golfes de Naples et de Salerne; qu'il se rendit à Gènes par mer, où il s'ennuya, dit-il, à la mort, *une huitaine;* qu'il revint par Livourne et Pise à Florence, où il était sûrement au commencement de décembre, il devient évident que Montesquieu séjourna deux mois tout au plus dans la capitale

[1] *Éloge de Montesquieu,* manuscrit de 114 pages, in-f°, daté du 19 mars 1785, adressé à l'Académie de Bordeaux, qui avait mis ce sujet au concours. Il porte pour épigraphe : « *Pour peindre un Alexandre, il faudrait un Apelles.* » Ce mémoire est indiqué dans l'*Index bibliographique* de Marat, par M. F. Chevremont, Paris, 1876, p. 33. Mais M. Chevremont ne désigne pas le nom de l'Académie à laquelle Marat avait envoyé son Mémoire, qui vient d'être retrouvé par M. Céleste dans les papiers de l'ancienne Académie de Bordeaux, grâce à l'épigraphe mise en tête de cet *Éloge* qui n'est pas signé, comme l'exigeaient les conditions du concours. En tête de ce manuscrit, on lit une note de la main de M. de La Montagne, secrétaire de l'Académie. Cette note est ainsi conçue : « Reçu de Paris, le 28 mars 1785. Lu et examiné et rejetté du concours, sur le rapport de M. de Sèze, le 5 juin, pour les raisons contenues au registre. » Les raisons contenues au registre, la lettre d'envoi de Marat qui accompagnait son Mémoire, tout a disparu; mais il reste à faire un curieux rapprochement de noms dans cette note : Marat, de Sèze et de La Montagne.

[2] Vian, p. 225.

[3] *Ibid.*, p. 178.

[4] Laboulaye, p. 384.

du monde, du 15 septembre au 15 novembre. Si j'insiste sur ces détails, c'est qu'ils aident à prouver que c'est surtout à Florence que Montesquieu vécut dans l'intimité de Michel-Ange et de Raphaël, et qu'il s'expliquent mieux les termes de la lettre que je vais reproduire :

« Du reste, on ne peut lever les yeux sans voir quelque chef-« d'œuvre de peinture, sculpture, architecture; il y a eu icy en « même temps de grands ouvriers et des princes qui aimoient les « arts. On voit partout le grand goût de Michel-Ange naître peu à « peu dans ceux qui l'ont précédé, et se soutenir dans ceux qui « l'ont suivi. La galerie du grand-duc est non-seulement une « belle chose, mais une chose unique... Depuis un mois, j'y vais « tous les matins, et je n'en ay encore vu qu'une partie; là et au « palais Pitti est un amas immense de tableaux des plus grands « maîtres et de statues antiques et modernes, et dans cette quantité « il n'y a rien que d'exquis. Il y a une chambre qui contient tous « les portraits des peintres qui ont quelque réputation, faits par « eux-mêmes. Outre le plaisir de voir une chose qui ne se trouve « que là, on a encore celui de comparer les manières. Depuis « que je suis en Italie, j'ay ouvert les yeux sur des arts dont je « n'avois absolument aucune idée. »

Comme ces lignes révèlent le caractère d'un observateur sérieux, et comme on retrouve l'homme qui disait : « Il ne s'agit pas de faire lire, mais de faire penser. » Or, pour les personnes qui ont visité Florence, les paroles de Montesquieu n'ont-elles pas fait apparaître toutes les somptuosités artistiques de la place du *Palazzo Vecchio*, de la *Loggia de Lanzi*, ce musée en plein vent, et les œuvres de Domenico Ghirlandajo, de Brunelleschi et d'Orcagna, les précurseurs de Michel-Ange; celles de Pierre de Cortone et du cavalier Bernin, ses pâles imitateurs? Enfin, cette collection unique de portraits d'artistes illustres, fondée par le cardinal Léopold, ne vous est-elle pas présentée sous son double intérêt : la réunion des souvenirs intimes des plus habiles peintres, et le tableau de leurs différentes manières? C'est-à-dire que vous avez, grand ouvert sous les yeux, le livre le plus intéressant qu'on ait jamais écrit sur l'histoire générale des artistes.

Au mois de mars 1729, de Florence, Montesquieu se dirigea sur Turin, la Suisse, le duché de Luxembourg, le Hanovre et la

Hollande, d'où il s'embarqua pour l'Angleterre, dernière étape de son voyage en Europe.

Au point de vue que nous traitons, je ne trouve plus dans sa correspondance une note relative aux Beaux-Arts. Mais, dans les *Pensées diverses,* Albert Dürer et Rembrandt paraissent être les seuls peintres du Nord dont il avait conservé le souvenir.

Au retour de ses voyages, Montesquieu s'enferma dans son château de la Brède, où l'on sait qu'il écrivit son chef-d'œuvre, les *Considérations,* qu'il fit suivre en 1748 de l'*Esprit des lois.* Ce n'est que vers la fin de sa vie, en 1752, qu'à la sollicitation de d'Alembert, il écrivit pour l'*Encyclopédie* son article sur le goût [1]. Le dernier historien de Montesquieu, en analysant ses *œuvres posthumes,* dit que « les fragments inachevés sur le goût jettent une des plus fortes lumières sur son esthétique ». Mais M. Vian ne s'attache qu'à retrouver dans les théories parfois paradoxales du philosophe l'application que l'on peut faire de ces théories elles-mêmes à ses œuvres dans lesquelles il se peint lui-même. J'abonde dans ce sens; seulement j'aurais désiré que M. Vian eût ajouté à son étude les opinions de Montesquieu sur les arts et les artistes, car c'est particulièrement dans l'*Essai sur le goût* que l'on trouve le plus de développements sur les ouvrages de l'art et sur les règles qui aident à la définition de ce sentiment indéfinissable et si délicat de l'âme : « le goût ! »

L'*Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* est, il faut bien le dire, de la métaphysique pure. Qu'est-ce que le goût ? « Qu'est-ce que le beau ? » demandait Théophile Gautier. « Question très-abstraite, très-difficile, et sur laquelle on écrirait « des volumes sans être beaucoup plus avancé [2]. »

D'Alembert avait raison d'écrire : « Les premières pensées des grands maîtres doivent être conservées à la postérité, comme les esquisses des grands peintres [3]. »

Il y avait donc lieu de recueillir dans les œuvres inachevées de Montesquieu ses opinions sur les Beaux-Arts, tout imparfaites qu'elles soient. Aux premières pages de son *Essai sur le goût,*

[1] *Encyclopédie,* t. VII, 1775.
[2] *L'Art moderne,* p. 148.
[3] E. Laboulaye, *Œuvres complètes de Montesquieu,* t. VII, p. 13.

nous les trouvons nettement formulées, d'une manière générale : « La perfection des arts est de nous présenter les choses telles qu'elles nous fassent le plus de plaisir qu'il est possible..... » « Nous aimons l'art, et nous l'aimons mieux que la nature..... C'est que la peinture ne prend la nature que là où elle est belle. » Montesquieu n'était point réaliste et devait partager les idées de Louis XIV sur les tableaux de Van Ostade et de Téniers; et que n'eût-il pas dit de certaines peintures modernes! Poursuivons les réflexions de notre illustre philosophe : « Et comme les beautés des ouvrages de l'art, semblables à celles de la nature, ne consistent que dans les plaisirs qu'elles nous font, il faut les rendre propres le plus que l'on peut à varier ces plaisirs [1]..... » Pour appuyer ce raisonnement d'un exemple, Montesquieu établit un parallélisme entre l'architecture gothique et l'architecture grecque.

« L'architecture gothique, dit-il, paraît très-variée, mais la con-« fusion des ornements fatigue par leur petitesse, ce qui fait qu'il « n'y en a aucun sur lequel l'œil puisse s'arrêter; de manière « qu'elle déplaît par les endroits mêmes qu'on a choisis pour la « rendre agréable.

« Un bâtiment d'ordre gothique est une espèce d'énigme pour « l'œil qui le voit; et l'âme est embarrassée comme quand on lui « présente un poëme obscur.

« L'architecture grecque, au contraire, paraît uniforme; mais, « comme elle a les divisions qu'il faut, et autant qu'il en faut, « pour que l'âme voie précisément ce qu'elle peut voir sans se « fatiguer, mais qu'elle en voie assez pour s'occuper, elle a cette « variété qui la fait regarder avec plaisir. »

Montesquieu partageait les idées de Bossuet et de tous les grands esprits du dix-septième et du dix-huitième siècle sur notre vieille architecture nationale, qu'il traite improprement de *gothique*, comme le commun des martyrs.

Dans son chapitre des *Contrastes*, se trouve une observation très-juste sur l'une des qualités essentielles de la statuaire : « L'âme aime la symétrie, mais elle aime aussi les contrastes... il « faut donc mettre des contrastes dans les attitudes, surtout

[1] Laboulaye, t. VII, p. 118-123. *Œuvres complètes de Montesquieu.*

« dans les ouvrages de sculpture, qui, naturellement froide, « ne peut mettre de feu que par la force du contraste et de la « situation. »

Un des chapitres les plus heureux de son *Essai sur le goût* est celui qu'il intitule plaisamment : *Du je ne sais quoi.*

« Il y a quelquefois, dit-il, dans les personnages ou dans les « choses, un charme invisible, une grâce naturelle qu'on n'a pu « définir, et qu'on a été forcé d'appeler le *je ne sais quoi.* Il me « semble que c'est un effet principalement fondé sur la surprise. » Après ce précepte, voyons l'exemple : « Nous admirons la majesté « des draperies de Paul Véronèse, mais nous sommes touchés de « la simplicité de Raphaël et de la pureté du Corrége. Paul Véro- « nèse promet beaucoup et paye ce qu'il promet; Raphaël et le « Corrége promettent peu et payent beaucoup. »

Si je saisis bien la pensée de Montesquieu, Véronèse était pour lui un peintre *impressionnant,* qu'il pouvait quitter une fois l'impression produite, tandis que le Corrége et Raphaël l'immobilisaient devant leurs œuvres.

Enfin, à propos de la *progression de la surprise,* il est curieux de mettre en opposition Montesquieu et Diderot, au sujet de l'église Saint-Pierre de Rome. « L'exacte proportion de la fameuse « église Saint-Pierre de Rome, dit Montesquieu, fait qu'elle ne « paraît pas d'abord aussi grande qu'elle l'est, car nous ne savons « d'abord où nous en prendre pour juger de sa grandeur:..... mais « à mesure que l'on examine, l'œil la voit s'agrandir, l'étonnement « augmente. » A cela, Diderot réplique : « Le talent d'agrandir « les objets par la magie de l'art, celui d'en dérober l'énormité par « l'intelligence des proportions, sont assurément deux grands « talens, mais quel est le plus grand des deux?... Et que l'on « ne se presse pas de choisir; car enfin, Saint-Pierre de Rome, grâce « à ses proportions si vantées, ou n'obtient jamais, ou n'acquiert qu'à « la longue, ce qu'on lui auroit accordé constamment et subite- « ment dans un autre système. Qu'est-ce qu'un accord qui empêche « l'effet général? Qu'est-ce qu'un défaut qui fait valoir le tout [1]? » — Ces deux opinions m'ont paru piquantes à rapprocher. Elles me permettent aussi de supposer, comme M. Vian, que l'*Essai*

[1] *Essai sur la peinture. — Mon mot sur l'architecture,* 1795, p. 103.

sur le goût donna peut-être à Diderot la pensée des *Salons* [1].

J'arrive maintenant, et pour terminer cette esquisse, au jugement que portait Montesquieu sur les grands artistes dont il avait étudié les œuvres. Quelques-uns de ces jugements sont irréfutables; pour d'autres, il y a lieu, je crois, de faire appel; et du reste, je porte devant vous le débat, et vous serez les nouveaux juges.

Montesquieu, passant en revue les auteurs modernes, s'exprime ainsi : « S'il faut donner le caractère de nos poëtes, je compare :

« Corneille . . à Michel-Ange.
« Racine . . . à Raphaël.
« Marot. . . . au Corrége.
« La Fontaine. au Titien.
« Despréaux. . au Dominiquin.
« Crébillon . . au Guerchin.
« Voltaire. . . au Guide.
« Fontenelle . au Bernin.
« Chapelle, La Fare, Chaulieu. au Parmesan.
« Régnier. . . au Giorgione.
« Lamothe . . à Rembrandt.
« Chapelain est au-dessous d'Albert Dürer.

« Si nous avions un Milton, je le comparerais à Jules Romain; « si nous avions le Tasse, nous le comparerions au Carrache; si « nous avions l'Arioste, nous ne le comparerions à personne, « parce que personne ne peut lui être comparé. »

Revenons pas à pas sur ces comparaisons. La force, l'énergie, le sublime se trouvent à la fois chez Corneille et chez Michel-Ange; l'élégance, la pureté, la sensibilité sont les qualités similaires de Racine et de Raphaël; la délicatesse, le charme particulier du style de Clément Marot se retrouvent dans l'harmonie, le doux aspect, des peintures du Corrége; mais la bonhomie, la naïveté, l'esprit inimitable de la Fontaine sont-ils bien les qualités dominantes de Titien? J'avoue ne pas bien saisir les causes du rapprochement de ces deux noms. Avec plus de justesse, Des-

[1] *Histoire de Montesquieu*, p. 308.

préaux, le poëte de la raison, de la pureté dans l'expression, est opposé au Dominiquin; Crébillon, l'homme de la terreur, du terrible, du féroce, au Guerchin, le peintre vigoureux, à la manière forte. Mais Voltaire, ce génie si grand, si varié, est-il heureux de l'assimiler au Guide? En regard du Bernin, le Michel-Ange de la décadence, et d'une influence si funeste, Montesquieu place Fontenelle! Il est vrai que ce poëte, comme l'artiste, s'exerça dans des genres très-divers, et qu'ils moururent tous les deux fort âgés; mais si Fontenelle brille par la clarté, par la simplicité du style, peut-on en dire autant du cavalier Bernin? Chapelle, l'aimable épicurien, La Fare, d'une réputation secondaire, et dont les œuvres se confondent avec celles du galant abbé de Chaulieu, qu'ont-ils tous les trois de commun avec le Parmesan, dont le principal caractère est la grâce, il est vrai, mais dont la facture est plus grave, plus élevée que celle des écrivains que je viens de nommer? Et Mathurin Régnier, ce littérateur coloriste, il est vrai, mais d'une éloquence triviale et de mauvais lieu, est-il bien exact de le comparer à Giorgione, l'un des plus anciens peintres à la fresque de l'École de Venise? Enfin, pour en finir avec tous ces rapprochements, quoi de plus fantaisiste que de mettre en regard de Lamothe, Rembrandt; l'auteur d'*Inès de Castro*, qui s'est exercé dans le genre anacréontique, mis en parallèle avec le grand peintre de la Hollande, ce génie si personnel dont les œuvres ne s'inspirent guère du pindarisme! Je ne suppose donc pas que tous ces rapprochements aient été bien étudiés. Ce sont des souvenirs de noms, groupés avec plus ou moins de bonheur, et qui ne témoignent pas en faveur de la sûreté de critique de Montesquieu. Il y a donc lieu de reviser ces appréciations ou de ne les accepter qu'à titre de *notes à revoir*, de curiosités littéraires. Mais où le grand publiciste ne fait point fausse route, c'est lorsque répondant au pasteur protestant, le célèbre Jacob Vernet, à propos des conseils que ce dernier lui demandait pour une nouvelle traduction de la *Bible*, Montesquieu lui disait : « Ainsi, je crois, monsieur, « que si l'on veut faire à Genève une traduction de l'*Écriture* « qui soit mâle et forte, il faut s'éloigner, autant qu'on pourra, « des nouvelles affectations. Elles déplurent même parmi nous « dès le commencement; et l'on sait combien le père Bouhours « se rendit là-dessus ridicule, lorsqu'il voulut traduire le *Nouveau*

« *Testament*. Conservez-y l'air et l'habit antiques; peignez comme « Michel-Ange peignait; et quand vous descendrez aux choses « moins grandes, peignez comme Raphaël a peint, dans les *loges* « *du Vatican*, les héros de l'*Ancien Testament*, avec sa simplicité « et sa pureté [1]. » Je ne pense pas que l'on ait jamais mieux dit et plus simplement.

J'arrête ici, Messieurs, cette esquisse, car pour faire un tableau mieux étudié, il nous faudrait ses *Mémoires de voyages*, encore à l'état de manuscrit aux archives de la Brède; *Mémoires* que Montesquieu hésitait à publier en forme de lettres ou en simples « récits », lorsqu'une mort rapide le frappa. Aussi pouvons-nous dire avec plus de raison que l'abbé de Guasco : « Nous sommes « privés jusqu'ici de l'ouvrage d'un voyageur philosophe qui « savait voir là où les autres ne font que regarder [2]. »

LETTRE AUTOGRAPHE DE MONTESQUIEU [3]

(Bibliothèque de Nantes).

« Je vous présente madame, mes très humbles respects et je vous « demande la continuation de ma fortune, c'est-à-dire de votre « amitié et de vos bontés.

« C'est une belle ville que Florance, on ny parle du prince ny « en blanc ny en noir, les ministres vont a pied, et quand il pleut, « ils ont un parapluie bien ciré; il ny a que les dames qui ont un « bon carrosse, par ce que tout honeur leur est du; nous nous reti- « rons le soir avec une petite lanterne grande comme la main, ou « nous metons un petit bout de bougie; le matin je prends mon « chapeau de paille dont je couvre ma teste et je me sers de mon « castor dangleterre lorsque je sors. Le soir, nous allons dans les « maisons ou nous trouvons deux lampes dargent sur la table et « tout autour des dames tres jolies, tres guayes et qui ont beau-

[1] Laboulaye, t. VII, p. 348. — *Œuvres complètes de Montesquieu*. — *Lettres familières*.

[2] *Lettres familières*, p. 445, *supra*. Deux cahiers sont consacrés à la galerie du grand-duc de Toscane.

[3] Cette lettre paraît avoir été adressée à madame la marquise de Lambert.

« coup d'esprit. Ce sont des palais superbes ou il y a pour qua-
« rante ou cinquante mille scudi de tableaux et de statues. *Un soir*
« *qu'il pleuvoit je me retiroi avec mon parapluie et ma petite lan-*
« *terne Messieurs, dis je, voilà come se retiroit le grand Cosme,*
« *quand il venoit de che sa voisine* [1], il y a icy bien de la politesse
« de lesprit et même du sçavoir; *les manières y sont simples et non*
« *pas les esprits;* les mœurs y sont simples; on a peine a distinguer
« un home d'un autre qui a cinquante mille livres de rente de
« plus; une perruque mal mise ne met persone mal avec le public,
« on fait grace des petits ridicules et on nest puni que des grands
« Tout le monde vit dans laisance; come le nécessaire est peu de
« chose le superflu est beaucoup, cela met dans la maison une pai
« et une joye continuelle au lieu que la notre est toujours troublée
« par limportunité de nos créanciers. Les fames y sont aussi libres
« qu'en France, mais il ne paroit pas quelles le soient tant, et elles
« nont point acquis cet air de mépris pour leur estat qui n'est bon
« a rien. Du reste on ne peut lever cy les yeux sans voir quelque
« chef dœuvre de peinture, sculpture, architecture, il y a eu icy,
« en même temps, de grands ouvriers, et des princes qui aimoient
« les arts, on voit partout le grand gout de Michel-Ange naitre peu
« a peu dans ceux qui lont précédés et se soutenir dans ceux qui
« lont suivi; la galerie du grand duc est non-seulement une belle
« chose, mais aussi une chose unique aussi *et il y a des gens qui...*
« *en un quart d'heure.* Depuis un mois ji vay touts les matins et je
« nen ay encore vu qu'une partie; la et au palais Pitti est un amas
« immense de tableaux des plus grands maitres et de statues
« antiques et modernes, et dans cette quantité il ny a rien que
« dexquis; il y a une chambre qui contient touts les portraits des
« peintres qui ont quelque reputation, faits par eux memes. Outre le
« plaisir de voir une chose qui ne se trouve que la, on a encore
« celui de comparer les manieres. Depuis que je suis en Italie, jay
« ouvert les yeux sur des arts dont je navois absolument aucune
« idée. *A mesure que les gouts dominants commencent a saffaiblir*
« *on se dédomage par un grand nombre de petits gouts; c'est un*
« *échange qu'on fait malgré soy; ainsi il ne faut pas examiner*
« *si on y perd ou si on y gagne.* Je vous ay ennuyé, Madame, en

[1] Les lignes en italique sont biffées dans la lettre originale.

« vous parlant de Florance. Nous nous immaginons que les choses « qui nous frapent doivent fraper tout le monde de mesme *pas*. Je « vous demande toujours la permission de vous estre attaché ten- « drement et respectueusement le reste de ma vie.

« MONTESQUIEU.

« a Florance, ce 26 décembre 1728.

« Agrees que je salue icy tres humblement monsieur et madame « de Saint-Aulaire et les mardi et les mercredi.

« Jay oublie de vous dire que jay esté huit jours a Genes et je « my suis ennuyé a la mort, c'est la Narbone de l'Italie. *Il ny a rien « a y voir qu'un tres beau et tres mauvais port, des maisons « baties de marbre parce que la pierre est trop chere, et des juifs « qui vont a la messe, jay raporté la moitié de mes lettres de « recomandation sans avoir voullu les rendre* je crois que vous « avez este bien touchee de la mort de monsieur d'Armenonville [1], « jay lhoneur decrire par ce courier a monsieur de Morville [2]. »

[1] Joseph-Jean-Baptiste Fleuriau, seigneur d'Armenonville, de Gas, etc., garde des sceaux de France, mourut le 27 novembre 1728, âgé de soixante-huit ans, au château de Madrid. M. d'Armenonville figure dans l'ouvrage intitulé : *le Sacre de Louis XV.*

[2] Charles-J.-B. Fleuriau, comte de Morville, diplomate français, né le 30 octobre 1686 à Paris, mourut à Versailles le 2 février 1732. Il était un des quarante de l'Académie française, et fut élu protecteur de l'Académie des Sciences et Arts de la ville de Bordeaux au mois d'octobre 1726, à la place du duc de La Force.

Cette lettre de Montesquieu a été publiée pour la première fois en 1857, par M. Louis Pâris, dans le *Cabinet historique*, IIIe année, t. III, première partie, p. 28.

En 1878, M. Vian l'a reproduite dans son *Histoire de Montesquieu*, p. 120. Enfin, nous la trouvons encore dans les *Œuvres complètes de Montesquieu*, publiées par M. Édouard LABOULAYE, t. VII. *Lettres familières*, p. 225. Dans toutes ces publications, quelques mots ont été oubliés, quelques lignes biffées dans l'original n'y sont point, et la lettre est datée du 26 décembre, et non du 26 octobre. Du reste, la date de la mort de M. d'Armenonville, dont il est question dans le post-scriptum, démontre l'erreur de MM. Pâris, Vian et Laboulaye.

Note au crayon mise au bas de cette lettre : S'il avait remis ses lettres de recommandation dans ces maisons de marbre, il y aurait vu de magnifiques Van-Dyck et ne se serait pas ennuyé à la mort. Vte DUBOIS, ch. n. 190.

« CHARLES MARIONNEAU,

Correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements à Bordeaux.

VII

ACTES CONCERNANT LA FAMILLE DE BROSSE

A VERNEUIL-SUR-OISE

(Canton de Pont-Sainte-Maxence, Oise).

La publication de M. L. Palustre sur la *Renaissance en France* appelant de nouveau l'attention sur Salomon de Brosse, considéré comme s'étant inspiré dans la construction du Luxembourg du style du château de Verneuil-sur-Oise [1], et sur les liens que ce célèbre architecte pouvait avoir avec cette localité, j'ai pensé qu'il pouvait y avoir quelque intérêt à signaler au Comité des Beaux-Arts plusieurs mentions relevées, il y a environ vingt-cinq ans, par mon père, dans les registres paroissiaux de Verneuil, et relatives à divers membres de la famille de Brosse.

Le plus ancien registre paroissial remonte à 1580, et l'on ne voit pas qu'il y soit fait mention du Jehan Brosse, *architecteur*, cité en 1568 par M. Palustre, d'après le *Dictionnaire* de Lance [2]; mais on trouve en 1593 un Salomon mentionné comme parrain dans un acte dont voici la teneur :

« Ce deuxième jour de may 1593 fut baptisé Louis de Sablon-« nière, filz du capitaine Sablonnière. Ses parins, Loys de Roche-

[1] 2e livraison, Oise, p. 85-86. — M. Mathon, de Beauvais, correspondant du Ministère, a publié dans les *Mémoires de la Société Académique de Beauvais* (t. II, p. 424, 1852-55) une notice sur Verneuil, accompagnée de deux planches extraites du *Voyage pittoresque* de Née et Laborde; il ne donne, dans cette courte note, aucun détail sur l'architecte de Verneuil et rapporte seulement ce fait qu'en 1760, lors de la démolition du château par ordre du prince de Condé, une partie des matériaux furent donnés au marquis de Villette et lui servirent à reconstruire le château de Villette, à peu de distance de Pont Sainte-Maxence.

[2] Jal, dans son *Dictionnaire de Biographie*, mentionne aussi Jehan de Brosse, comme étant en 1578 et 1579 architecte et secrétaire de la reine Marguerite.

« fort, escuier, et Salomon Brosse; sa marinne, Elizabeth de la « Bonne [1]. »

Les termes mêmes de cet acte, ou du moins la présence de deux parrains, nous font supposer que Salomon de Brosse était déjà protestant à cette époque, si toutefois, comme on peut le croire, c'est bien de l'architecte qu'il est question.

Les registres de Verneuil à cette époque, comme dans la plupart des communes de l'Oise, jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, ne sont pas signés.

Mon père avait relevé aussi les mentions suivantes, qui nous montrent une partie de la famille de Brosse fixée à Verneuil au moins jusque vers 1650 et restée catholique :

1617. « Le 22 apvril fut baptisée Charlotte de Bosse (*sic*), fille « de Pierre Brosse (*sic*) et de Jehanne du Monchel. Son parin, « Pierre Cuvillier; sa marine, Charlotte Hanneton. »

1623. « Le 22 octobre 1623 fut baptisé Paul Poncelet, fils de « Claude Poncelet et de Marguerite Cossin. Son parin, Henry de « Sermoise; sa marine, demoiselle Anne Bourse, femme de « M. Brosse le jeune. »

1625. Mention d'Anne Bourse dans les mêmes termes.

1644. « Le mercredi neufviesme jour de mars, l'an mil six cents « quarante-quatre, en l'église et parroisse de Verneuil-sur-Oize à « la messe, César de Montdésir, escuyer, seigneur de Bussy-Bocaige, « au diocèse de Soissons, et Anne de Brosse de ceste paroisse, et « encore Anthoine de Montdésir dudit Bussy-Bocaige et Florence « de Brosse de ceste paroisse, ont contracté mariage en face ceste « église : de la part desdits de Montdésir, estoyent présens M. de « Joncquières et M. de Jennicles (?), escuyers; de la part desdites « de Brosse, estoient présens Paul de Brosses, escuyer, père, « M. de Castres et autres personnes. »

Cet acte porte les signatures des personnes présentes, et j'en extrais le fac-simile des trois signatures d'Anne et de Florence de Brosse, et de Paul de Brosse, leur père. On trouve encore ce personnage dans plusieurs actes non signés de 1646.

[1] Le capitaine Sablonnière était Hilaire Leroux, seigneur de Sablonnière, capitaine du château de Verneuil.

En 1646, on rencontre plusieurs fois comme témoin un Nicolas de Brosse, dont je donne également la signature.

Je ne sais si les renseignements que je viens de transcrire ont déjà été utilisés [1], et quel nouveau contingent ils peuvent apporter à l'histoire de cette famille d'artistes. Je chercherai un jour à revoir les registres de Verneuil, afin d'examiner s'ils ne renferment pas quelques indications utiles qui n'auraient pas été relevées par mon père.

Compiègne, 20 mars 1880.

Comte DE MARSY,
Correspondant du Comité des travaux historiques, à Compiègne.

VIII

FORTIFICATIONS DE CAHORS

TOUR ET CORPS DE GARDE DE LA BARRE

Au commencement du moyen âge, la presqu'île sur une petite partie de laquelle était bâtie la ville de Cahors n'avait aucune défense du côté du nord, à l'endroit où elle se rattache à la terre ferme par un isthme de près de mille mètres de largeur. Ce ne fut que beaucoup plus tard, à une époque difficile à déterminer, que l'on comprit la nécessité de la garantir de ce côté, lorsque des faubourgs nombreux et des couvents s'élevèrent en dehors des murs de la ville. On se contenta d'abord d'un fossé et d'une banquette en terre palissadée; ce ne fut qu'à la fin du treizième siècle, d'après toutes les probabilités, qu'on bâtit deux grosses tours sur

[1] M. Ch. Read avait, je crois, examiné aussi, vers 1856, les registres de Verneuil, mais je ne pense pas qu'il ait rien publié à cet égard.

(Depuis l'époque de la rédaction de cette note, il a présenté à la Société des Antiquaires de France un travail sur la famille de Brosse, qui sera inséré dans le tome XLI des *Mémoires* de cette Société.)

les rochers qui dominent à l'est le Lot, à l'ouest la plaine dite rivière du Pal. La plus grande et la mieux conservée de ces tours est celle de l'est, qui défend le faubourg La Barre. Elle a reçu plusieurs dénominations : tour de la Barre, grosse tour, tour Saint-Jean, tour des Pendus. Sa position sur la pointe extrême du roc, la pureté de ses lignes, les mâchicoulis et les créneaux qui la surmontent, l'épaisseur de ses murs et la grosseur de ses matériaux lui donnent un grand caractère de force, de hardiesse et même d'élégance. Un large fossé la protégeait au nord, à l'est la hauteur du rocher presque à pic, au sud les murailles de la ville. Une courtine crénelée la rattachait, à l'ouest, à une tour aujourd'hui détruite, et dans laquelle se trouvait la porte d'entrée du faubourg, qu'on appela tour à tour porte des Vieux-Augustins, porte Parisienne, porte de la Barre. Elle devait ce dernier nom à la barrière en bois, mobile, que l'on employait à défendre l'entrée et à garantir le payement de certains droits de péage.

Au quinzième siècle, on compléta ces fortifications par un corps de garde adossé à la courtine, la façade principale tournée du côté de la ville. Il pouvait servir à protéger la porte, dont il était voisin, soit contre les assaillants du dehors, si elle était forcée, soit contre ceux qui l'attaquaient du côté du faubourg. Cet ensemble de fortifications, d'un aspect à la fois gracieux et imposant, est un beau spécimen de l'art militaire au milieu et à la fin du moyen âge. Il a été le témoin de toutes les guerres, guerres des Anglais et de religion, qui ont ensanglanté le Quercy.

En 1362, le 8 janvier, Jean Chandos se présenta devant la porte de la Barre pour recevoir les clefs de la ville, que les consuls ne consentirent à lui remettre que sur l'ordre formel du roi de France.

En 1369, ce même général, pour punir les Cadurciens d'avoir secoué le joug des Anglais, et s'être remis sous l'autorité du roi légitime, mit le siége devant la ville. Le neuvième jour, une sortie heureuse des assiégés le força à se retirer.

Craignant une nouvelle attaque, les consuls, en 1370, établirent des postes d'hommes armés dans les lieux fortifiés de la ville ; le seigneur A. de Gironde avec soixante-dix soldats occupa la porte Parisienne et la tour Saint-Jean.

En 1580, pendant que Henri IV se battait en désespéré dans

l'intérieur de la ville, le vicomte de Gourdon attaquait sans succès le faubourg la Barre, qui fut enfin emporté par Chouppes au moment où se présentaient aux portes les troupes catholiques qui venaient au secours de la ville.

En 1622, Louis XIII assiégeait Montauban ; les consuls, pour se mettre à l'abri d'un coup de main des partisans du duc de Rohan qui tenaient la campagne, réparèrent ces fortifications. Ils firent déblayer les fossés, sauter les roches, et bâtir une forte muraille le long de la contrescarpe.

Le corps de garde servit, selon les circonstances, de poste à des hommes armés, et de caserne aux troupes de passage ou en résidence à Cahors. C'était aussi le logement du gardien que les consuls avaient le droit de mettre à la porte voisine par lettres patentes du roi de 1351. Ce privilége donna lieu à la cérémonie suivante, qui subsista jusqu'en 1790. La veille de la fête de saint Jean-Baptiste, le maire et les consuls se réunissaient avec leurs assesseurs dans la salle de l'hôtel, de ville à sept heures du soir. Ils en sortaient revêtus de leurs robes et chaperons consulaires, mi-partis rouges et noirs, suivis du greffier, des gardes et sergents de ville portant chacun une hallebarde, pour aller faire l'offrande accoutumée à une chapelle de la cathédrale. Puis ils montaient à cheval et se rendaient aux portes de la ville, fermées pour la circonstance. Le gardien se présentait aussitôt, portant un bassin dans lequel étaient les clefs de ces portes : « De qui tenez-vous ces clefs ? — Du roi et de vous. » Le maire les prenait alors, et ne les rendait au gardien qu'après lui avoir fait jurer serment de fidélité au roi et à la ville. Cette formalité remplie, les maire et consuls, avec le même cortége, allaient sur la place de l'église et celle du Portal-Garrel, allumer les feux de joie de la Saint-Jean qui y avaient été préparés selon la coutume.

Ce corps de garde, dont une partie sert aujourd'hui de bureau d'octroi, serait appelé à être un musée lapidaire, après avoir subi, pour être logique, une indispensable restauration.

Description.

Tour. — C'est une tour flanquante, carrée, divisée en trois étages et un rez-de-chaussée, séparés par des planchers en bois, dont il ne reste qu'une poutre. Le dernier était recouvert par une voûte surbaissée servant de plate-forme. Le rez-de-chaussée, au-dessous du niveau du sol actuel de près de 1^{m},50, communique avec la place voisine par une porte cintrée, et le deuxième étage par une porte ogivale avec le chemin de ronde de la courtine. Des échelles de bois reliaient entre eux ces divers étages. Le rez-de-chaussée est fermé de chaque côté par des murs très-épais. Les autres salles sont entièrement ouvertes du côté du sud. On remarque des pierres d'attente sur les faces intérieures des murs du premier étage. Des ouvertures et fenêtres éclairent les divers étages, du côté de l'est seulement, le plus difficile à attaquer. Des arbalétrières aux trois étages commandent le fossé du côté de la courtine, et défendent le mur du nord. Ces meurtrières correspondent à l'intérieur avec de larges embrasures à voûtes en plein cintre, dont deux seulement sont garnies de bancs. Des latrines sont établies sur le nu du mur à l'étage supérieur du côté de l'est. La tour est couronnée de chaque côté par neuf mâchicoulis à arcades, dont les consoles supportent un parapet en pierre crénelé, recouvert d'une tablette; le merlon central, qui le divisait en deux créneaux, était muni d'une meurtrière. Ces mâchicoulis semblent avoir été détruits de bonne heure; pour consolider le parapet, on doubla les merlons par des murs en briques; le mur du côté de l'ouest était seul continu. On y avait ménagé un mâchicoulis qui commandait les portes du rez-de-chaussée de la courtine, et une meurtrière à côté pour armes à feu; ce qui indique que cette construction est d'une date postérieure. Au rez-de-chaussée, du côté du sud, est une porte ogivale éclairée par une petite ouverture rectangulaire, s'ouvrant dans l'intérieur de la tour, et donnant accès à un escalier pratiqué dans l'épaisseur du mur, aboutissant sans doute à une salle souterraine. Cette partie est entièrement pleine de décombres, jusqu'à la hauteur du palier. On trouve qu'au dix-huitième siècle, la tour était recouverte par une toiture.

La courtine crénelée servait à relier cette tour à celle de la Barre. On y avait percé à côté de la tour une grande porte ogivale, maintenant murée, fermée autrefois par des vantaux de bois, maintenus par une poutre transversale que l'on faisait glisser dans l'épaisseur du mur de la tour. Cette porte était au niveau du sol du côté de la ville, mais en contre-haut des fossés, sur lesquels elle s'ouvrait. On a employé pour la tour et la courtine des pierres de grand appareil.

CORPS DE GARDE.

Cet édifice, composé d'un corps de logis rectangulaire flanqué aux deux angles de la façade de deux tours carrées, contient un rez-de-chaussée, un étage et des combles. Les côtés sont exactement orientés sur les quatre points cardinaux.

EXTÉRIEUR.

Côté du sud. — Le rez-de-chaussée est percé d'une porte rectangulaire au milieu de la façade, et de deux croisées presque carrées, une de chaque côté de la porte. Le premier étage a également deux croisées correspondant aux premières, avec meurtrière à côté, et entre elles au-dessus de la porte qu'il défend, un mâchicoulis muni également d'une meurtrière. Il est recouvert par une vaste toiture qu'éclaire une lucarne en bois, immédiatement placée au-dessus de la porte et du mâchicoulis.

Les deux tours forment un avancement plus prononcé sur la face principale que sur celles de l'est ou de l'ouest. Elles sont défendues par des mâchicoulis, dont les consoles très-saillantes sont au nombre de trois sur les faces les plus larges, de deux sur les plus petites et d'une dans l'angle de la face ouest. Celles qui sont les plus rapprochées des consoles d'angle, plus grandes que les autres, biaisent légèrement. Elles supportent de larges pierres formant un linteau horizontal, sur lequel repose le coffre en brique du mâchicoulis, assez élevé pour former un second étage avant de recevoir la charpente du toit.

Ces tours ont au rez-de-chaussée et au premier étage, sur les

faces les plus larges, deux meurtrières, une seulement sur les plus petites. Chaque coffre est percé, sur la face principale, de petites ouvertures carrées avec meurtrières à droite et à gauche; les autres côtés n'ont que des meurtrières; cependant le coffre qui fait face à l'ouest dans la tour de gauche a également ouvertures et meurtrières.

Les mâchicoulis et la toiture pyramidale qui les surmonte dominent un peu le reste de l'édifice, dont ils sont entièrement détachés à partir de l'encorbellement.

Côté de l'ouest. — Ce côté est percé au rez-de-chaussée d'une porte et d'une fenêtre entièrement modernes. Il y a au premier étage une ouverture carrée, maintenant murée, avec une meurtrière de chaque côté. A gauche et près de la grande porte d'entrée dependant des murs de la ville, est pratiquée, dans toute la hauteur de l'édifice, une rainure, dans laquelle glissait sans doute une herse.

Côté de l'est. — Mur plein, autrefois surmonté d'un tuyau de cheminée.

Côté du nord. — Cette partie du corps de garde est formée par la muraille de la ville, dont les créneaux ont été bouchés. On n'a laissé que deux petites ouvertures carrées, aux deux extrémités, et quatre meurtrières dans l'intervalle. Elles se trouvent dans les combles, sous le bord inférieur de la toiture, plus relevé sur ce côté que sur les autres.

INTÉRIEUR.

Le rez-de-chaussée contient deux chambres, dont la plus grande renferme une cheminée qui occcupe les deux tiers du mur contre lequel elle est appliquée. Un escalier de bois donne accès à l'étage supérieur, qui ne forme qu'une seule salle. Les meurtrières, munies de trois trous pour armes à feu, sont pratiquées dans une niche dans l'embrasement de laquelle, pour la facilité du tir, est creusée, correspondant aux trous, une gorge horizontale. Elles sont percées de manière à défendre le corps de garde en face et sur les côtés. Dans le comble est le chemin de ronde de la courtine, complétement masqué par l'exhaussement de la muraille. Les matériaux les plus divers sont entrés dans la construction de cet édifice.

Une des chambres du rez-de-chaussée renferme une grande dalle rectangulaire en marbre blanc, dite « pierre Constantine », trouvée dans l'église de Saint-Germain de Thésel, commune de Castelnau-Montratier (Lot). On suppose qu'elle faisait partie d'un tombeau. On remarque sur une des faces trois rosaces ou disques concaves dans chacun desquels sont finement sculptées huit feuilles d'acanthe, et au centre un petit fleuron, et, sur les côtés les plus longs, deux bordures entre lesquelles se déroule une gracieuse guirlande de feuillage et de fleurs. Au milieu de ces côtés est gravé le monogramme du Christ. Les autres parties de cette pierre sont absolument brutes [1].

François CANGARDEL,
Membre du Comité départemental de l'Inventaire
des richesses d'art du Lot.

IX

NOTICE SUR LES ANCIENNES MOSAIQUES

TROUVÉES A CAHORS

A PROPOS D'UNE DÉCOUVERTE RÉCENTE D'UN OUVRAGE DE CE GENRE DANS L'ENCLOS DU GRAND SÉMINAIRE DE CETTE VILLE.

Les historiens et chroniqueurs nous apprennent que la ville de Cahors, anciennement *civitas Cadurcorum,* ou *Divona* des *Cadurci,* a été sous la domination des empereurs romains une puissante colonie latine, très-avantageusement située dans un repli de la rivière du Lot, et comptant environ 70,000 habitants. — Il

[1] BIBLIOGRAPHIE : Archives municipales de Cahors.
MM. FOULHIAC, Histoire manuscrite du Quercy.
LACOSTE, Histoire manuscrite du Quercy.
DELPON, Statistique du Lot.
CALVET et BAUDEL, Annuaire du département du Lot.

y avait un pont solide sur le Lot et un théâtre assez vaste pour contenir, suivant l'usage des Romains, le quart de la population totale de la ville. Près de ce dernier édifice, dont les restes ont disparu complétement en 1868, existait aussi un magnifique établissement de thermes ou bains publics, alimentés par l'eau d'un aqueduc long de 32 kilomètres, dont certaines parties étaient aussi remarquables que le célèbre *pont du Gard.*

De ce dernier établissement il ne reste plus qu'un portail connu dans le pays sous le nom de *Temple de Diane.*

On comprend qu'une ville qui renfermait dans son sein des bâtiments publics si considérables devait aussi contenir un grand nombre de riches maisons particulières, principalement dans les rues plus rapprochées des thermes ou du théâtre, où l'on a trouvé effectivement plusieurs de ces belles mosaïques gallo-romaines qui sont l'objet du présent travail.

Mais avant d'arriver à la description spéciale de ces précieux vestiges, disons quelques mots sur un événement historique important, qui a contribué peut-être à la bonne conservation de quelques-unes de ces mosaïques. — L'année 573 ou 574 de notre ère, dans une guerre entre les rois mérovingiens, le farouche Théodebert, fils de Chilpéric Ier, amena ses hordes sauvages dans le Quercy, qui était l'apanage de la reine Brunehaut, ennemie mortelle de sa rivale Frédégonde. La ville de Cahors, prise et saccagée par ces barbares, fut en quelque sorte complétement anéantie [1], mais les belles mosaïques de ses édifices, recouvertes par une couche épaisse de cendres, de charbons et de décombres, se sont conservées presque intactes jusqu'à nos jours.

Au reste, la ville elle-même, rebâtie au septième siècle, princi-

[1] Grégoire de Tours rapporte cet événement comme il suit :

« Commoto autem exercitu Lemovicinum, *Cadurcinum*, vel reliquas illorum « provincias pervadit, vastat, evertit, ecclesias incendit, ministeria detrahit, cle- « ricos interficit, monasteria virorum dejicit, puellas deludit et cuncta devastat, etc. »

Et voici en quels termes la chronique rimée de Saint-Denis parle de la même guerre :

« Moult de citer prist, la cité de Tours,
« Tout Kaoursin et tout Limosin ;
« Moines et clercs tourmenta,
« Nonainz viola, etc. »

palement par les soins de son illustre évêque saint Géry [1], changea de position et se porta vers l'est, où se trouvait l'église cathédrale. Peut-être ce changement avait-il pour but de rapprocher la nouvelle ville du pont sur le Lot, qui semble avoir été construit en dehors de la colonie romaine de *Divona*. Quoi qu'il en soit, les ruines des principaux édifices de la ville ancienne se trouvèrent *extra muros* de la cité du moyen âge. Mais l'emplacement abandonné par la bourgeoisie a été peu à peu occupé par les établissements monastiques. Les Carmes, les Cordeliers, les Hospitaliers, remplacés ensuite par les Chartreux, les Augustins et les dames de Sainte-Claire ou Minorettes, s'établirent sur l'emplacement de la ville gallo-romaine et, en cherchant à défricher les terrains couverts de ruines et de décombres, découvrirent peu à peu un grand nombre d'antiquités dont nous ne parlerons pas ici, étant obligé de nous borner à la spécialité des mosaïques.

Les travaux d'art de cette espèce ont, au reste, attiré de bonne heure l'attention des savants du pays. Guillaume Benedicti, un des plus illustres jurisconsultes de la fin du quinzième siècle et professeur de l'Université de Cahors, dont l'enseignement attirait un grand nombre d'étudiants, non-seulement du midi de la France, mais même des royaumes d'Aragon et de Valence, dit, dans une digression de l'un de ses ouvrages, que dans sa ville natale on rencontre presque tous les jours au milieu des ruines de l'antique *Divona*, dans les jardins, dans les vergers, dans les terres labourées, des mosaïques admirables, *opus tessellatum*, avec quelques restes plus ou moins informes de colonnes, de statues, de lampes sépulcrales, d'urnes funéraires, etc., et cela principalement dans tous les terrains situés derrière les enclos des Chartreux et des Minorettes jusqu'à la rivière du Lot [2].

Sire Guyon de Maleville, autre auteur quercynois, indique même

[1] Saint Géry (Desiderius), évêque de Cahors de 630 à 654.

[2] « Magna porro olim dignitate fulsisse Cadurcum conjicere est ex amphitheatro et thermarum quibusdam arcubus etiam nunc extantibus. Effodiuntur quotidie ad Cadurcos numismata veterum imperatorum, et *vario opere pavimenta tesselata*, in ea parte civitatis quæ aratur intra pomeria, extra muros, retro Cartusienses et Minoretas, usque ad flumen Olti. » (*Repertorium in primam et secundam partes capituli Raynuntius, etc., Guilielmi Benedicti, Cadurcensis academiæ regentis.* Lyon. Simon-Vincent, 1526.)

dans sa chronique manuscrite, de la fin du seizième siècle, les endroits dans lesquels on a trouvé, de son temps, les mosaïques anciennes les plus remarquables. Ces découvertes ont été faites dans le quartier voisin du magnifique pont Valentré, l'une chez un riche particulier de l'époque, M. Pierre de Regagnac, doyen du barreau du présidial et syndic du pays de Quercy, et l'autre dans un grand jardin que l'évêque de Cahors, Antoine de Saint-Sulpice, légua aux Capucins par son testament daté du 17 janvier 1599 [1].

On ignore quel était le sujet de la première de ces mosaïques. Quant à la seconde, la tradition dit qu'elle représentait une Vénus dans toute sa beauté, accompagnée d'un cortége de nymphes en costume très-primitif. Cela fut considéré, sans doute, par les Révérends Pères Capucins comme un mauvais tour du démon, et la mosaïque fut brisée en mille morceaux, ce qui est peut-être une grande perte pour l'histoire de l'art de l'époque gallo-romaine.

Personne ne s'occupait probablement à cette époque à ramasser et à conserver les objets antiques, surtout les mosaïques si fragiles de leur nature. On les regardait la bouche béante, et on les abandonnait à l'action destructive du temps, si même on ne se mettait pas à les détruire avec ce malin plaisir que les enfants ont à détruire leurs plus beaux joujoux.

Quelque temps après, c'est-à-dire vers le milieu du dix-septième siècle, il y avait déjà à Cahors et en Quercy des connaisseurs et des amateurs d'antiquités. Mais on s'attachait surtout à la numismatique, et l'on collectionnait principalement les pièces de monnaies romaines, plus faciles à conserver que les mosaïques.

Ce n'est qu'au dix-neuvième siècle que nous avons quelques notions exactes sur les mosaïques qui ont été découvertes çà et là dans les différents quartiers de Cahors. Nous les mentionnerons ci-après, en suivant autant que possible l'ordre chronologique.

[1] « Les très-gros fondements qui partout le vuyde d'au dehors les murs se rencontrent pas à pas. *Les exquis paveils à la Mosaïque que très-entiers en leurs ouvrages et couleurs y sont découverts en divers lieux mesmes celluy du jardin de messire Pierre de Regagnac,* en son vivant, doyen du barreau présidial et scindic du pays de Quercy. Et c'est autre de ce grand jardin posé sur l'entrée du pont de Valendre, lequel feu messire l'évesque de Caours de Saint-Sulpice destinait pour ayre à un couvent *des Capuchins.* » (Manuscrit de sire Guyon de Maleville. — Bibliothèque publique de la ville de Cahors, chapitre XVI, au commencement.)

N° 1. En 1829, M. Carrié, père du propriétaire actuel de l'enclos qui renferme le portail des *Thermes*, dont nous avons parlé plus haut, mit à découvert une superbe mosaïque qui semblait avoir servi jadis de pavé à une grande salle de bains romains. Elle était longue de 12^{m},10 et large de 6^{m},46. Elle était formée par des cubes de marbre de 9 millimètres de côté, de quatre couleurs, blanc, noir, rouge foncé et jaune. Un archéologue distingué de l'époque, M. le baron Chaudru de Crazannes, alors sous-préfet de Figeac, en a fait une description exacte et détaillée que nous ne reproduirons pas ici, parce qu'on peut la trouver dans l'*Annuaire du Lot* de 1835 (deuxième partie, page 9). Nous dirons seulement que cette mosaïque présentait de nombreux compartiments qui, bien que systématiquement disposés, étaient très-variés, autant dans les ornements des cadres que dans ceux de l'intérieur. On y voyait des rosaces de mille formes, des feuilles de lotus, des tridents, des dauphins. Ces trois derniers sujets convenaient on ne peut mieux à des bains publics.

Le dessin que nous joignons à cette notice donnera du reste une idée assez exacte de cette mosaïque; c'est une réduction géométrique de celui qu'avait fait faire dans le temps M. l'ingénieur en chef des ponts et chaussées Pellegrini, qui laissa dans le pays d'excellents souvenirs comme ami des sciences et des arts[1]. (Planche A.)

N° 2. En 1830, en pratiquant la fouille du magasin des tabacs dans le jardin de l'ancien monastère de Saint-Géry, on a trouvé aussi une mosaïque à 4 mètres environ au-dessous du sol de ce jardin. Elle était en très-mauvais état. Il ne fut pas possible d'en conserver la moindre partie, ni même de reconnaître les traces de la composition.

N° 3. En janvier 1859, en faisant des fouilles dans le jardin de M. Valet, pour la construction du nouveau palais de justice, on a trouvé encore une grande mosaïque à une profondeur de 2^{m},90 au-dessous de l'axe du boulevard. Le tracé de dessins apparents était un piqué noir disposé en hexagones réguliers sur un fond

[1] Quant à la mosaïque elle-même, elle a disparu complétement. Recouverte de terre sans précaution, elle se désagrégea complétement à la suite d'hivers rigoureux. De nouvelles fouilles pratiquées en 1874 n'ont fait que constater l'état de désagrégation complète dans laquelle elle se trouve.

blanc. L'état de détérioration n'a pas permis de bien déterminer d'autres détails. (Voir le croquis B.)

N° 4. Disons tout de suite qu'une autre mosaïque fort remarquable a été trouvée dans le voisinage, presque en même temps, quoique à un niveau bien supérieur, sous le jardin de M. Vincent, pépiniériste, situé dans le même quartier. Le propriétaire a eu la précaution de la faire couvrir soigneusement, sauf une partie formant un carré de 1m,50 de côté, qui est visible au fond d'un puits construit exprès dans ce but.

M. Dussol, membre de la commission, a reproduit par la photographie un dessin de cette mosaïque, simple dans sa composition, mais fort bien confectionnée. (Planche C.)

N° 5. Une autre mosaïque a été découverte dans un préau de l'hôpital général, en creusant les fondations des murs d'un nouveau pavillon. Elle était à un mètre en contre-bas du sol de la rue et à cinq mètres en contre-haut de celle trouvée dans le jardin de Saint-Géry (magasin des tabacs en feuille), qui en est éloigné de cent mètres environ. La composition de cette dernière mosaïque était analogue à celle de l'enclos Carrié. Les dessins des caissons seulement variaient. Ceux-ci n'indiquaient aucun caractère symbolique. C'étaient des rosaces à trèfles ou à feuilles de laitue, autant qu'on a pu en juger par les restes de trois caissons presque intacts. (Voir le dessin ci-joint, planche D.)

N° 6. En 1870, en construisant, rue du Lycée, la maison Richard, où sont actuellement les bureaux de la poste et du télégraphe, on a découvert une fort belle mosaïque qui a été préservée et acquise par M. de Roumejoux, inspecteur de la Société française d'archéologie. Celui-ci l'a fait transporter dans une de ses propriétés à Périgueux, mais il a eu la complaisance extrême de nous en donner un croquis, d'après lequel nous avons fait faire la planche E annexée au présent mémoire.

N° 7. La même année, et dans le voisinage de la maison dont nous venons de parler, on a trouvé, en faisant des fouilles, une belle mosaïque ronde de 1m,60 de diamètre, qui a été couverte de plâtre et munie de cercles en fer, par le soin de M. Deltheit père, entrepreneur de maçonnerie. Elle appartient à M. Couderc, ancien notaire, qui se propose de la faire figurer à la prochaine Exposition de Cahors.

N° 8. En 1875, en faisant des fouilles pour la construction de la succursale de la Banque de France, rue du Lycée, en face de l'hôpital général, on a découvert aussi quelques traces d'une autre grande et belle mosaïque que l'on n'a pas pu découvrir complétement, faute de ressources pécuniaires.

N° 9. On a découvert au mois de mai 1876 une mosaïque très-simple, composée de cubes noirs et jaunes clairs, en faisant les fouilles de la maison de M. Ficat, architecte, près de la promenade Fénelon.

N° 10. Une autre mosaïque a été trouvée, la même année, dans l'avenue de la gare, lorsqu'on construisait le grand magasin de vins, situé en face de l'embarcadère.

N° 11. En septembre 1877, on a trouvé une mosaïque en faisant des fouilles pour les canaux d'écoulement des eaux de la nouvelle caserne d'infanterie, sur le terrain d'une pépinière qui a été incorporé au champ de manœuvres actuel. Une partie de cette mosaïque a été transportée au Musée de la ville de Cahors. La partie conservée n'est pas remarquable, car elle se compose uniquement de cubes d'un calcaire blanc; mais d'après toute probabilité, cela n'était qu'une bordure d'une grande mosaïque qui n'a pas été mise au jour.

N° 12. On a rencontré, en juin 1878, quelques traces d'une mosaïque également très-simple, dans les fouilles faites pour les fondations de la maison de M. Cayla, négociant, rue *Jean-François Caviole*.

N° 13. En janvier 1879, on a découvert une belle mosaïque dans la cave d'une maison appartenant à M. Lavergne, marchand de meubles, impasse *Catone*, près de la rue *Saint-James*. Elle paraît s'étendre sous une maison voisine. Cette mosaïque, assez simple, est composée uniquement de carreaux blancs et noirs; mais elle est importante pour l'étude de l'ancien Cahors, car elle prouve que les belles maisons gallo-romaines n'étaient pas toutes concentrées dans le quartier de l'ouest dont nous avons parlé plus haut. Son altitude, inférieure de 4^{m},50 à celle de la place actuelle du Marché, c'est-à-dire au niveau du pavé de l'antique église cathédrale de Cahors, est en outre une preuve importante de l'exhaussement considérable de cette partie basse de la ville qui a été construite sur les alluvions du Lot.

N° 14. La mosaïque précédente n'est pas la seule connue dans ce quartier de la ville. Vingt ans environ auparavant, M. Larrive père, négociant et propriétaire d'une maison de la rue de la Liberté, assez rapprochée de la cathédrale, mit à découvert, en faisant des fouilles dans son sous-sol, une mosaïque qui semblait former le pavé d'une salle de bains d'une belle maison gallo-romaine. Il ne se trouva malheureusement alors personne pour faire un dessin ou bien une description exacte de cette intéressante trouvaille.

N° 15. Nous arrivons enfin à la dernière découverte du genre qui nous occupe. Elle n'a eu lieu que dans les premiers jours de février 1881, mais elle était en quelque sorte prévue, car les personnes qui s'occupent d'archéologie disaient d'avance que lorsqu'on ferait des fouilles pour les nouvelles constructions du grand séminaire de Cahors, on ne pourrait pas manquer de tomber sur une mosaïque. M. F. A. Calvet, archéologue bien connu dans le pays, en ayant signalé, dès 1840, une qui *décore* (sic) *une fosse à fumier* de cet établissement [1]. Effectivement, après quarante ans, la mosaïque annoncée apparut dans toute sa beauté et sur une surface considérable, qui accuse une salle de première grandeur dans un bâtiment probablement magnifique. Elle devait paver une bibliothèque ou un musée, car elle est encadrée tout autour d'un espace blanc uniforme d'une largeur de $0^{m},55$, qui semble destiné à soutenir les armoires ou bien les piédestaux des statues. Après, vient une bordure formée par une charmante arabesque noire finement exécutée, qui se déroule avec grâce sur un fond blanc et représente une plante aquatique probablement du genre lotus, que nous avons déjà vue figurer sur la mosaïque du portail de Diane. (Planche A [2].) La partie centrale présente un assemblage de carrés et de losanges qui renferment dans leur milieu des rosaces ou fleurs tricolores rouges, jaunes et noires. La disposition de ces losanges a beaucoup d'analogie avec ceux de la mosaïque décrite au numéro 1. Mais ce genre de décoration, qu'on retrouve aussi dans la belle mosaïque des thermes de la troisième légion d'Auguste, découverte dans les

[1] Voyez l'*Annuaire du Lot* de cette année.

[2] Une bordure tout à fait semblable encadre une mosaïque romaine trouvée, il n'y a pas longtemps, à Orbe (antique Urba), en Suisse, sur la route d'Yverdun à Lausanne. C'est un des plus beaux spécimens de mosaïque du genre connu sous le nom d'*opus vermiculatum*.

ruines de Lambessa en Algérie, en 1865, était très-général chez les Romains. En revenant à la mosaïque du grand séminaire de Cahors, nous sommes obligé de dire que ce travail si remarquable, à peine mis au jour, fut complétement démoli par la circulation des charrettes lourdement chargées de terre. Certaines parties même n'ont été visibles que pendant quelques instants.

Fort heureusement, M. Amédée Gros, d'Alais, architecte des chemins de fer de l'État, à Cahors, et membre de la Commission de l'Inventaire, a pu relever avec soin toutes les dimensions de cet ouvrage intéressant, de manière à pouvoir en faire un dessin exact.

Il nous reste, en terminant, à jeter avec M. F. Arthur Calvet l'anathème sur le vandalisme qui règne à Cahors pour tout ce qui concerne l'archéologie et les Beaux-Arts. « Il n'est pas rare ici, « dit cet auteur, de voir les plus belles mosaïques démontées, « pour faire place à des pieds de tabac, et jetées, brisées, pêle-mêle « avec des pavés de marbre, des revêtements, des corniches, des « marbres, des fûts et des chapiteaux de colonnes, des briques à « rebord, etc., que l'aveugle et rapace défoncement casse, brise, « arrache par morceaux, sans songer qu'un enlèvement méthodique « aurait des résultats plus productifs sous tous les rapports et plus « honorables pour notre époque [1]. »

Jacques MALINOWSKI,

Professeur de l'Université en retraite, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Lot.

[1] Voyez l'*Annuaire du Lot* de l'an 1840, deuxième partie, p. 7. *Études sur le Lot*, par M. F. A. CALVET, substitut du procureur du roi, correspondant du Ministère de l'Instruction publique.

X

UN MÉMOIRE INÉDIT

SUR LA

MANUFACTURE DE PORCELAINE DE SEVRES

L'auteur de ce mémoire, dont nous nous proposons de faire ici l'analyse, était le fils de Jullien, l'un des directeurs de la fabrique de porcelaine de Mennecy. Son père, associé d'un sculpteur et modeleur nommé Symphorien Jacques, avait succédé à François Barbin, le fondateur de cet établissement, placé sous la protection du duc de Villeroy.

A l'expiration du bail, les deux associés, Jacques et Jullien, créèrent ensemble la manufacture de porcelaine de Bourg-la-Reine. Jullien étant mort en 1774, ce fut son fils Joseph-Léon, l'auteur de ce mémoire, qui prit la suite de cette fabrique, avec Jacques, l'associé de son père.

Élevé de bonne heure dans la pratique de son art, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même, ce céramiste possédait l'expérience nécessaire pour en parler sciemment; aussi son travail dénote-t-il de sa part des connaissances particulières.

Ce mémoire fut présenté par lui au bureau consultatif des Arts de l'an VII [1]. Il se divise en cinq parties.

Dans la première partie, l'auteur énumère les causes de la décadence de Sèvres.

Il indique dans la seconde quels seraient les moyens d'y remédier.

La troisième partie signale les divers perfectionnements qui doivent être tentés dans la fabrication.

La quatrième envisage les ressources qui pourraient permettre

[1] Inscrit le 7 vendémiaire au bureau des Arts dans le cinquième registre, n° 539; nous l'avons retrouvé aux Archives nationales, au milieu de pièces ayant trait à un tout autre sujet.

à la manufacture de se rendre indépendante du Gouvernement.

Enfin la cinquième résume les autres parties, et l'auteur insiste sur les avantages qu'il y aurait à tirer de la porcelaine dans la décoration des édifices, et sur les encouragements qui doivent être accordés par la République à cette industrie nationale.

A l'époque où Jullien écrivait ces lignes, c'est-à-dire en 1798, la manufacture de Sèvres venait de traverser une série d'épreuves qui pouvaient bien être de nature à paralyser son existence.

La Révolution, en lui enlevant subitement les priviléges dont elle avait joui jusque-là, contribua puissamment au développement des autres fabriques de porcelaine, devenues alors ses rivales.

Aussi, ne se sentant plus suffisamment protégée, devait-elle soutenir difficilement la lutte avec l'industrie privée; de là cette cause de décadence momentanée, qui nous est signalée tout d'abord dans le mémoire de Jullien.

Mais avant de commencer à faire l'analyse des diverses parties de ce travail, il ne nous paraît pas inutile de dire quelques mots des priviléges dont jouissait anciennement la manufacture de Sèvres. La plupart des arrêts du conseil d'État rendus en sa faveur restreignaient la liberté des autres établissements, à part peut-être ceux de Chantilly, de Mennecy et de Sceaux, qui semblaient jouir tacitement de certains droits acquis par leur ancienneté; il était défendu aux autres usines d'employer plusieurs couleurs dans la décoration des porcelaines, et d'exécuter des ornements ou des figures en ronde bosse.

Leurs directeurs devaient également s'abstenir de l'emploi de l'or pour l'incrustation et les bordures, et s'en tenir uniquement au camaïeu comme décor.

C'est là ce qui explique la rareté des pièces polychromes dans les porcelaines primitives, la plupart étant seulement décorées en bleu, pour le motif énoncé ci-dessus.

L'arrêt du 16 mai 1784, en confirmant les précédents, enjoignait également aux manufactures de porcelaines, celles de Sceaux et de Chantilly exceptées, de se retirer à quinze lieues au moins de Paris, et dans tout autre lieu que les villes capitales des provinces.

Plus tard, pour assurer d'une manière plus certaine l'approvi-

sionnement du bois de la manufacture de Sèvres, on alla même jusqu'à défendre aux autres usines de brûler une quantité de cordes plus considérable que la part accordée à chacune d'elles, les obligeant également à n'avoir qu'un seul four chauffé par ce combustible, et à se servir de charbon pour les autres.

En mettant ainsi des entraves dans le développement des fabriques de porcelaine, le but devait être de les empêcher de se soutenir.

Aussi la protection qu'elles avaient été chercher, pour la plupart, auprès des plus grands personnages de l'époque, les d'Artois, les d'Angoulême, les Penthièvre, etc., n'était-elle souvent en réalité qu'illusoire.

Il est vrai qu'elles enfreignaient bien un peu, de temps à autre, la rigueur des arrêts; mais les ordonnances de police, accompagnées souvent d'amendes et de saisies, étaient là pour les faire rentrer dans l'ordre.

On sait quelles énormes subventions furent accordées à la manufacture de Sèvres, et quelles influences féminines aidèrent puissamment à ses développements.

En plus des secours dus au gouvernement, des ventes de porcelaines étaient faites chaque année dans le palais de Versailles; l'exposition des plus beaux objets de Sèvres avait lieu de Noël à l'Épiphanie. Cette coutume persista de 1754 à 1790. Les grands seigneurs, les courtisans et les ambassadeurs payaient alors ces objets des prix fort élevés, vu l'époque, autant pour satisfaire au caprice de la mode que pour complaire au souverain, qui poussait lui-même aux achats.

Cet état de choses disparaissant, la manufacture de Sèvres devait voir chaque jour diminuer le chiffre de ses recettes. Quant aux établissements, ne trouvant plus d'entraves dans leur fabrication, ils augmentaient en importance, et pour la qualité de leurs produits, arrivaient quelquefois à égaler ceux de Sèvres.

La situation de cette dernière devenait donc de plus en plus difficile.

Maintenant arrivons à l'analyse du mémoire de Jullien.

Dans la première partie, l'auteur énumère les principales causes de la décadence de Sèvres.

Il signale d'abord le peu de valeur des employés supérieurs, qui ne possèdent pas toutes les connaissances nécessaires relatives à leurs fonctions.

A l'époque où Jullien écrivait ce mémoire, c'est-à-dire en 1798, la fabrication de la pâte tendre avait presque complétement disparu de la manufacture, pour faire place à la porcelaine réelle ou dure, que le chimiste Millot avait, sinon introduite à Sèvres, comme l'auteur le prétend, du moins assez perfectionnée. Ce fut en effet le chimiste Macquer qui dota l'établissement de cette matière. Sans vouloir diminuer le mérite de ce savant distingué, nous dirons cependant qu'avant lui, en France, les Hannong, le comte de Brancas Lauraguais et Guettard avaient entrepris des essais en ce genre, qui avaient assez bien réussi; mais, à la suite d'un voyage que Macquer fit à Saint-Yrieix, il lut un mémoire à l'Académie des sciences, en 1769, sur la porcelaine dure, et présenta à l'appui des pièces fort bien venues, fabriquées par lui.

Jullien entre ensuite dans les détails de la fabrication.

Ses critiques portent d'abord sur la construction du four, qui brûle beaucoup trop de combustible, tout en occasionnant un assez grand nombre de pièces mal réussies à la cuisson.

Le corps ou mie de la porcelaine présente, paraît-il, moins de blancheur qu'autrefois, et son travail au tour, au moulage et au garnissage, est plus long et plus difficile.

La couverte est trop dure et ne s'assimile pas complétement avec les couleurs, ce qui augmente les difficultés pour les peintres.

L'auteur se plaint en outre que l'on n'ait pas conservé deux employés habiles, Després et Lecointe, qui possédaient toutes les connaissances relatives à leur partie. Lecointe fabrique des couleurs qu'il vend aux autres manufactures ainsi qu'aux ouvriers en chambre.

Quant à Despés, anciennement répareur de première classe à Sèvres, il a fondé une fabrique de camées, qui ne le cède en rien (dit l'auteur) à ceux qui se font en Angleterre, dont les prix sont plus élevés.

Il est sans doute question ici de ces petits bas-reliefs en biscuit, modelés en blanc sur fond de couleur, dont l'invention revient au céramiste Wedgwood; ils étaient connus sous le nom de *Queen's Ware,* à cause de la protection accordée par la Reine à l'usine qui

es fabriquait. Il en a été fait également de semblables à Sèvres, ainsi que dans la manufacture de Buen-Retiro en Espagne. Nous avons même visité une petite pièce du pavillon de Charles IV à l'Escurial, qui est entièrement décorée de ces petits bas-reliefs [1].

La fabrique de Després était située à Paris, rue de Lancry.

Dans la deuxième partie de son mémoire, l'auteur recherche les moyens de remédier à cette décadence momentanée de Sèvres. Ils consistent d'abord, pour lui, dans le choix d'hommes compétents qui soient sortis des écoles où ils auront été à même de donner des preuves de leur savoir.

Il signale en outre l'économie qui résulterait pour Sèvres de posséder une carrière d'exploitation de terres propres à fabriquer la porcelaine, comme cela existe dans les autres manufactures. Jullien insiste également sur le triage de ces terres et sur leur préparation. Il indique les parties de fer dont elles sont chargées comme étant la cause des taches brunes qui surviennent sur les objets à la cuisson.

La manufacture, possédant un moulin, éviterait ces divers inconvénients en travaillant ses terres elle-même, au lieu de les acheter toutes préparées dans le commerce.

Une mention spéciale est faite également pour la conduite du four, un habile conducteur étant pour ainsi dire l'âme de la fabrication.

L'auteur s'occupe dans la troisième partie d'augmenter la vente des objets fabriqués, en améliorant leur nature.

Il passe alors en revue les ateliers de dorure, de peinture et de brunissage, qui lui permettent surtout de se rendre compte des ressources utilisables.

Les porcelaines doivent être divisées en plusieurs classes, les artistes appartenant eux-mêmes à diverses catégories. Naturellement les pièces les mieux réussies et les plus importantes seront confiées aux plus habiles, puisque ce sont eux qui maintiennent la réputation de la manufacture.

[1] (Céramique espagnole.) *Le Salon en porcelaine du palais royal de Madrid, et les porcelaines de Buen-Retiro*, page 24. Paris, Raphaël Simon, 1879.

Quant aux autres artistes, ils devront être employés à la décoration des porcelaines de différents choix, qui leur seront attribuées suivant leur ordre de mérite, les pièces trop défectueuses étant laissées en blanc, et vendues telles quelles.

Dans la quatrième partie de son mémoire, l'auteur passe en revue les diverses ressources qui peuvent être utilisées pour rendre la manufacture indépendante du Gouvernement.

Il signale d'abord, comme étant d'une nécessité absolue, la recherche, l'élégance et la pureté des formes, qui doivent être avant tout perfectionnées. Il en est de même pour la composition des ornements et la préparation des couleurs. Il devient en outre indispensable à la manufacture d'avoir un magasin de vente à Paris pour exposer ses objets, au fur et à mesure qu'ils seront terminés.

L'auteur ne met pas en doute la célébrité dont jouit la manufacture de Sèvres; mais à cause de l'énorme quantité de porcelaines peintes, tant par les autres établissements que par les ouvriers qui travaillent en chambre, beaucoup de négociants hésitent à se rendre à Sèvres. D'abord cette manufacture ayant la réputation de vendre cher, ils craignent de trouver des prix plus élevés que ceux qu'ils peuvent atteindre. Ensuite ils n'ont pas la certitude d'y rencontrer des assortiments complets de ce qu'ils désirent.

Ils voudraient aussi profiter des mêmes crédits qui leur sont accordés ailleurs.

La cinquième partie du mémoire est le résumé des quatre autres.

Il importe surtout, dit l'auteur, de rendre la manufacture de Sèvres aussi prospère que sous ses premiers directeurs.

Pour lui donner toute l'extension désirable, Jullien considère qu'il serait nécessaire d'associer les employés entre eux, en formant un jury d'expertise chargé d'évaluer le prix à fixer pour chaque objet, en raison même de son importance. Le jury serait composé de cinq membres, qui devraient estimer la valeur des travaux de chaque ouvrier; ils lui décerneraient alors une prime, proportionnée au bénéfice que celui-ci aurait pu réaliser en travaillant pour son propre compte. Toute découverte profitant à la manufacture serait l'objet d'une récompense particulière.

En outre, trois nouveaux registres seraient créés. Le premier contiendrait un état détaillé des frais généraux de la fabrication; le second résumerait les produits de la vente; le troisième, enfin, fixerait la part du bénéfice à recueillir, en tenant compte des mauvais crédits et des risques à courir par des événements inattendus.

Le boni serait alors déversé entre l'administration et les ouvriers, proportionnellement au zèle que chacun aurait apporté à l'entreprise, par sa vigilance et son habileté au travail.

En invoquant la protection du Gouvernement pour cette industrie de la porcelaine, l'auteur énumère les divers établissements de cette nature qui ont été fondés en France depuis quelques années, et signale les avantages qu'ils procurent aux peintres et aux sculpteurs, ainsi qu'à tous ceux qui possèdent la pratique du dessin.

Il indique également le parti qu'il y aurait à tirer de la porcelaine dans l'ornementation des édifices.

Elle pourrait être susceptible, dit-il, de remplacer la mosaïque qui se fait en Italie, et servirait à la reproduction des tableaux des maîtres, qui se trouveraient ainsi transmis à la postérité la plus reculée, les couleurs fixées sur la porcelaine étant inaltérables.

L'auteur cite à ce sujet des copies exécutées par Leguay, Coste, Sauvage, Sallembier et d'autres élèves de l'Académie de peinture, qui, n'ayant pas une grande pratique des couleurs vitrifiables, ont pu obtenir néanmoins des résultats satisfaisants, comme il a été facile d'en juger par les œuvres qu'ils avaient envoyées à la dernière exposition de tableaux.

Ici s'arrête notre analyse rapide du mémoire de Jullien. L'étendue de ses développements ne nous a pas permis de faire la lecture à la Sorbonne.

On sent, en parcourant ce mémoire, que son auteur est animé des meilleures intentions; mais il ne sait pas toujours les exprimer avec toute la clarté désirable, et son style, pour être enthousiaste, est quelquefois emphatique et diffus. Il nous paraît revenir trop souvent sur les causes de la décadence momentanée de Sèvres, et nous trouvons de sa part quelque exagération dans l'importance qu'il accorde aux autres établissements, dont il considère les pro-

duits comme pouvant souvent rivaliser avec ceux de l'ancienne usine royale. Il est vrai que plusieurs de ces établissements durent profiter du concours de certains employés, dont les connaissances avaient été acquises lorsqu'ils appartenaient à la manufacture nationale.

L'auteur s'étend longuement sur les anciens administrateurs, Boileau, Parent, Régnier, etc., c'est-à-dire sur la période écoulée entre 1760 et 1792. Il signale les perfectionnements obtenus dans la fabrication de la porcelaine dure, dont la découverte fut une des préoccupations du siècle dernier.

En somme, le mémoire de Jullien dénote une réelle expérience acquise dans le métier qu'il avait pratiqué de bonne heure; mais on sent peut-être poindre à travers ses lignes le désir d'un homme qui ne serait sans doute pas fâché d'avoir voix délibérative au chapitre, surtout si cela pouvait le conduire à prendre en main la direction de l'usine dont il signale les défauts.

Nous relevons également çà et là quelques idées émises par lui, qui ne nous paraissent pas facilement réalisables. Ainsi le changement qu'il propose, de supprimer toute subvention accordée à la manufacture, eût été, croyons-nous, une tentative malheureuse, qui n'aurait fait qu'activer la décadence de Sèvres.

Au contraire, avec l'appui du Gouvernement, des essais et des perfectionnements de toutes sortes peuvent être tentés chaque année, en vue d'améliorer la qualité des produits. Les résultats obtenus servent alors d'expérience aux autres fabriques, qui reculeraient devant des recherches onéreuses, n'étant pas certaines d'obtenir le succès désirable.

L'idée d'association des employés entre eux ne nous paraît guère réalisable en présence d'œuvres artistiques dont l'estimation par les auteurs est toujours chose délicate, chacun d'eux étant naturellement enclin à s'attribuer une part de talent plus grande que celle de son confrère.

Il y a bien également ce magasin de vente à Paris demandé par Jullien comme devant en même temps servir à l'exposition des plus beaux objets de Sèvres. Nous eussions été volontiers tenté par cette innovation; mais les essais faits en ce genre par le gouvernement de Louis-Philippe n'ont pas donné, paraît-il, les résultats que l'on pouvait espérer.

Reste enfin la reproduction des tableaux par les procédés inaltérables de la peinture sur porcelaine [1].

La pratique du coulage de cette matière donne en effet la facilité d'obtenir des plaques d'une assez grande étendue sur lesquelles il est possible de fixer par le feu les couleurs qui s'altèrent de jour en jour sur certains chefs-d'œuvre de la peinture à l'huile.

Là nous touchons à une des phases de l'histoire de la manufacture de Sèvres, où ce genre de décoration s'est pratiqué dans toute sa perfection. Une année après l'apparition du mémoire de Jullien, c'est-à-dire en 1800, un homme aussi savant minéralogiste et géologue qu'habile céramiste, Alexandre Brongniart, succède au triumvirat composé de Salmon, d'Hetlinger et Mayer, qui dirigeaient alors la manufacture de Sèvres.

Brongniart sera cet administrateur habile que l'auteur du mémoire ambitionnait pour Sèvres.

Sachant combien la fabrication de la porcelaine tendre présentait de difficultés dans sa réussite régulière, à cause des diverses matières employées pour sa composition, il perfectionna le plus possible la porcelaine dure, dont le kaolin est la base principale. Sous l'habile direction de ce grand céramiste, les produits de la manufacture de Sèvres reprendront en peu de temps le rang artistique qu'ils avaient perdu en partie sous le Directoire, et deviendront aussi remarquables au point de vue de la fabrication que par leur décor.

Il suffit en effet de voir ces divers grands vases exposés au Louvre, pour se faire une idée des progrès accomplis par Brongniart.

Celui de ces vases dont le centre est orné d'une sculpture circulaire en biscuit se détachant sur un fond bleu uni, grand feu, est une pièce remarquable.

Il en est de même pour d'autres, de très-grandes dimensions, dont le style ne nous séduit pas, il est vrai, mais qui sont néanmoins des spécimens très-importants comme fabrication [2].

[1] Déjà ce genre de décoration avait été appliqué antérieurement, avec succès, par des artistes de la manufacture de Sèvres, Castel, Pithou jeune, Dodin et autres.

[2] L'un de ces vases a été peint par Béranger.

Si nous passons maintenant aux plaques de porcelaines décorées par les artistes de Sèvres, les résultats obtenus sont aussi complets.

La plupart de ces plaques de grandes dimensions sont des copies de tableaux des plus grands maîtres, dues au pinceau de Béranger, de Constantin, et de mesdames Ducluzeau et Jacotot, pour ne citer que les principaux artistes de cette époque qui se sont distingués dans ce genre de peinture.

Cependant, si nous consultions notre goût particulier, cette voie, au point de vue de l'art, ne serait pas notre idéal, la peinture sur porcelaine n'étant pas faite à notre avis pour lutter avec la peinture à l'huile. Nous la comprenons néanmoins pour assurer la reproduction de chefs-d'œuvre, qui, sans elle, seraient peut-être appelés à disparaître sans laisser de traces. Quant à la porcelaine dure, dont nous nous plaisons à reconnaître les qualités de solidité, elle nous fait cependant regretter les tons laiteux et transparents de la pâte tendre, et plusieurs de ces modèles charmants du dix-huitième siècle qui avaient été créés par Duplessis, Boizot, Clodion, Falconnet et autres.

Nous déplorerons également que Brongniart ait laissé disparaître la trace de certains procédés employés dans la fabrication de la porcelaine tendre. La composition en est bien connue, il est vrai ; mais ce qui manque actuellement pour sa complète réussite, c'est un tour de main qui, jusqu'ici, n'a pas encore été retrouvé. Aussi les quelques pièces en pâte tendre fabriquées sous le second empire n'ont-elles été obtenues qu'avec un reste d'ancienne pâte, que le savant et regretté directeur du musée de Sèvres M. Riocreux avait fait utiliser à titre d'essai [1].

Il importe néanmoins de constater ici que la réputation dont la manufacture de Sèvres a toujours joui dans le monde entier, est justement méritée, si l'on étudie les perfectionnements considérables qu'elle a apportés, à toutes les époques de son histoire, dans la composition de ses pâtes, dans ses divers procédés de fabrication, dans la recherche de ses modèles et de son décor, en un

[1] On fait encore actuellement de la porcelaine tendre à Tournay, mais elle n'est pas d'un blanc aussi laiteux que la teinte du vieux sèvres. Malgré cela, des contrefacteurs l'achètent, et la font décorer pour la vendre ensuite comme ancienne porcelaine de Sèvres.

mot, dans toutes les parties de cet art qui se nomme la céramique.

Maintenant, quant aux idées émises par Jullien, elles auront été en grande partie réalisées, car Alexandre Brongniart peut être considéré à juste titre comme le modèle des administrateurs, et l'industrie privée devra puiser longtemps encore des renseignements utiles dans les livres qu'il a laissés [1].

Déjà Bachelier avait, en 1781, par son mémoire présenté à d'Angiviller, indiqué les réformes qu'il jugeait nécessaire d'introduire dans la manufacture de Sèvres. Celui de Jullien, écrit près de vingt ans plus tard, complète les idées exprimées par l'ancien directeur, auquel Paris doit la fondation de son école gratuite de dessin.

Chacun de ces deux travaux, traités d'une manière différente par leurs auteurs, peut contribuer à nous faire mieux connaître une des phases de l'histoire de notre manufacture nationale ; c'est à ce titre que le mémoire inédit de Jullien nous a paru devoir être signalé.

En ouvrant cette séance, l'éminent Administrateur de la manufacture de Sèvres nous a fait part des réformes qu'il se propose d'introduire dans l'établissement confié à ses soins. Nous nous empressons d'applaudir à son idée patriotique et libérale, de faire de la manufacture nationale une école d'art et d'expériences scientifiques appliquées à la céramique, pouvant servir d'enseignement au pays tout entier.

Gaston Le Breton,
Directeur du Musée céramique de Rouen,
Correspondant du Comité.

[1] M. Salvetat les a réédités, en les accompagnant de ses savantes notes et additions.

XI

NOTE

SUR UN MANUSCRIT

DE LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE D'ALBI.

Parmi les manuscrits que possède la Bibliothéque publique de la ville d'Albi, celui qui est le plus recherché par les curieux est inscrit au catalogue imprimé sous le n° 77.

Ce n'est ni son antiquité, ni son importance historique qui le rendent précieux, car il n'est pas antérieur au quinzième siècle, et le texte a été imprimé à Rome en 1470 et à Venise en 1472.

Ce manuscrit est intitulé : *Strabonis de situ orbis geographia.* Il contient la traduction des dix-sept livres de la géographie de Strabon, traduction faite par Guarini de Vérone, sur l'ordre du pape Nicolas V, qui a été, par sa sollicitude pour la renaissance des lettres et des arts, par la protection constante dont il a entouré les savants et les artistes, et par la fondation de la Bibliothèque Vaticane, l'une des gloires du quinzième siècle.

On lit à la dernière page, en capitales de diverses couleurs :

STRABONIS DE SITV ORBIS TERRÆQUE DESCRIPTIONE
LIBER XVII ET VLTIMVS
A GVARINO VERONENSI IN LATINAM CONVERSVS LINGVAM
ABSOLVTVS EST
ANNO CHRISTI MCCCCLVIII TERTIO IDVS IVLIAS FERRARIÆ.

Il y a en tête de l'ouvrage deux préfaces du traducteur : l'une place l'œuvre de Guarini sous la protection du Pape ; l'autre est une espèce d'épître dédicatoire au roi René d'Anjou, et l'on croit que le manuscrit d'Albi est celui qui a été offert à ce prince.

Ce manuscrit, qui a dû être apporté à Albi par l'évêque Louis d'Amboise, frère du célèbre cardinal de ce nom, est écrit sur vélin de choix, en caractères ronds, avec rubriques marginales. Il a

389 feuillets. Les têtes de tous les chapitres sont, comme la note finale, en lettres de diverses couleurs. Il contient 21 lettres initiales, dessinées et peintes avec le plus grand soin; mais les deux grandes miniatures qui le complètent le rendent surtout précieux.

Ces deux miniatures représentent, dans le plus pur goût italien, Guarini faisant hommage de son œuvre au sénateur romain Marcellus et au roi René. Dans la première, notre traducteur est debout devant le sénateur; dans la seconde, il est à genoux devant le roi assis sur son trône. Les costumes des trois principaux personnages et ceux des assistants sont du quinzième siècle et de couleurs variées. Guarini, dont les cheveux sont blancs, a la tête nue; il porte une tunique de drap d'or à broderies, avec des chausses rouges. Marcellus a une longue toge rouge avec épitoge violette; il a la tête nue. René a la tête couverte d'une calotte noire et, pardessus, un feutre bas, entouré de fleurs de lys et à larges bords relevés; il porte une tunique en drap d'or richement brodée; ses chausses sont brunes; ses souliers sont à la poulaine; son trône est d'or, avec draperie rouge et coussin de même couleur. Sur le côté du siége du roi René, un bas-relief avec la légende *Clementiæ Augustæ* représente un lapin devant un lion.

Les figures de Guarini et de Marcellus peuvent être des portraits; celui du roi René, qui est des plus intéressants, s'ajoute à ses meilleures représentations.

Guarini, né à Vérone en 1370, mourut en 1460. Il avait étudié le grec à Constantinople et fut le premier de sa nation qui ait donné des leçons de cette langue en Italie.

Émile Jolibois.

XII

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

AU QUATORZIÈME SIÈCLE,

D'APRÈS GUILLAUME DE MACHAUT.

Les musiciens du moyen âge possédaient un grand nombre d'instruments. Quelques-uns de ceux-ci ne nous sont connus que de nom, et sur d'autres nous n'avons que les données les plus contradictoires. Il reste donc bien des points obscurs dans l'histoire de la musique chez nos pères; mais en s'aidant des travaux d'éminents archéologues et de savants musicographes, en examinant sans parti pris certains textes, en contrôlant attentivement les renseignements des poëtes et des historiens du moyen âge, on pourrait, croyons-nous, déterminer d'une manière assez précise la nature et parfois même l'origine de divers instruments. Nous sentons toute difficulté de cette tâche, et nous la jugeons au-dessus de nos forces; cependant nous avons cru pouvoir présenter ici le résultat des recherches auxquelles nous nous sommes livré sur deux passages de Guillaume de Machaut, dont l'un jusqu'à ces dernières années était resté manuscrit.

La Société de l'Orient latin, qui a pour but la publication de textes inédits ou rares relatifs à l'histoire et à la géographie de la Terre Sainte et des Croisades, a imprimé récemment la *Prise d'Alexandrie*, de Guillaume de Machaut (1). On ne connaissait jusqu'ici que d'assez courts fragments de cette chronique rimée, qui ne compte pas moins de 8,877 vers. Cet ouvrage est d'un mérite poétique médiocre, mais, par la valeur des renseignements historiques et des détails de mœurs qu'il renferme, il méritait d'être tiré de l'oubli.

Un passage de la *Prise d'Alexandrie* donne une importante énumération des instruments de musique en usage au milieu du quatorzième siècle, et nous nous proposons de l'étudier avec tous les développements qu'il comporte.

Guillaume de Machaut, musicien renommé de son vivant, poëte, chroniqueur, homme de cour et d'administration, a été l'objet d'études nombreuses. Tour à tour l'abbé Lebeuf (2), le comte de Caylus (3), l'abbé Rive (4), et, de nos jours, MM. Tarbé (5), Fétis (6) et Paulin Pâris (7), se sont occupés de sa vie et de ses œuvres. Bien des points restaient encore à élucider. M. le comte L. de Mas Latrie, le savant éditeur de la *Prise d'Alexandrie*, s'est efforcé de compléter la biographie du musicien chroniqueur, en se livrant à de nouvelles et patientes recherches dans les Archives nationales, tout en concluant lui-même à l'incertitude des données sur la date de sa naissance et sur sa famille. Ces détails, quel que soit leur intérêt, ne sont point ce qui nous préoccupe ici, et nous nous bornerons à rappeler que Guillaume de Machaut (8), né vraisemblablement en 1284, mourut en 1377, âgé d'environ quatre-vingt-douze ans; que, de très-bonne heure, il fut attaché comme valet de chambre à la maison du roi de France, Philippe le Bel; qu'il passa ensuite au service de Jean de Luxembourg, roi de Bohême, auprès duquel il resta trente années, jusqu'à la mort de ce prince, tué en 1346 à la bataille de Crécy, époque où le poëte se fixa définitivement auprès des princes de la maison de France.

On doit à Guillaume de Machaut plusieurs œuvres importantes : le *Confort d'ami*, le *Dit du Lyon*, le *Jugement du roi de Navarre*, le *Dit de la Fontaine amoureuse*, le *Livre du Voir-Dit*, enfin la *Prise d'Alexandrie*, son œuvre capitale, conçue et exécutée dans son ensemble sous l'empire d'un double sentiment, à savoir d'une admiration exagérée et continue pour le roi de Chypre, Pierre Ier de Lusignan, que ses voyages et ses brillantes expéditions contre les Infidèles avaient rendu célèbre en Europe, et de l'horreur qu'inspira son assassinat, surtout dans les pays où les circonstances qui précédèrent et accompagnèrent le meurtre de ce prince furent moins connues (9).

Quant aux compositions musicales de Guillaume de Machaut, elles consistent en motets français et latins, à deux ou trois voix, ballades à une seule ou deux parties, rondeaux, chansons badines, et en une messe à quatre parties, qui passe pour avoir été chantée au sacre de Charles V (10).

Avant d'arriver au passage de la *Prise d'Alexandrie* que nous

avons le dessein de commenter, il nous faut emprunter quelques détails au début de ce poëme.

Le roi de Chypre Hugues IV était mort le 10 octobre 1359 et avait eu pour successeur son fils aîné, Pierre Ier de Lusignan. A peine monté sur le trône, ce vaillant prince (11) porta la guerre en Arménie et s'empara du château de Gorghigos, occupé par les Turcs. Après quelques autres exploits, il partit de Chypre et se rendit en Europe pour provoquer une croisade. A Avignon, il rencontra le roi de France et le cardinal Talleyrand de Périgord, auxquels il persuada de prendre la croix (12); mais Jean le Bon et le cardinal moururent peu de temps après, et Pierre de Lusignan se vit contraint d'aller solliciter des secours ailleurs. Cependant, avant de quitter la France, il put, au sacre de Charles V, auquel il assista, recruter un certain nombre d'adhérents à ses projets.

Si les promesses faites au jeune roi de Chypre furent peu suivies d'exécution, en revanche, sa belle prestance sous les armes, sa bravoure et son habileté dans les tournois, lui valurent en Flandre, en Angleterre, en Allemagne, en Bohême, une réception enthousiaste de la part des souverains et des barons de ces pays.

Lorsque Pierre de Lusignan parcourut l'Allemagne, l'empereur Charles IV, qui résidait alors à Prague, se rendit au-devant de lui à plus d'une demi-journée de la ville, avec une suite de vingt mille personnes, chevaliers, prêtres, religieux, bourgeois et manants. Le monarque accueillit le roi de Chypre avec les démonstrations de la joie la plus vive, et jamais, au dire de Machaut, réception plus brillante n'avait été faite à un prince depuis le temps où saint Louis était revenu de son expédition d'outre-mer (13). Pierre Ier fut conduit dans le palais impérial, où l'attendaient des fêtes brillantes. Avant le repas, que devait suivre une conférence entre les deux souverains, les musiciens de l'Empereur donnèrent un concert en l'honneur de l'hôte royal de leur maître. Ici laissons la parole à notre chroniqueur :

Là avoit de tous instrumens.
Et s'aucuns me disoit : « Tu mens »,
Je vous diray les propres noms
Qu'il avoient et les seurnoms,
Au meins ceuls dont j'ay congnoissance,
Se faire le puis sans ventance.

Et de tous instrumens le roy
Diray premiers, si com je croy.
Orgues, vielles, micanons,
Rubebes et psalterions,
Leüs, moraches et guiternes
Dont on joue par ces tavernes,
Cymbales, citoles, naquaires,
Et de flaios plus de X. paires,
C'est à dire de XX. manieres,
Tant des fortes com des legieres,
Cors sarrasinois et doussaines,
Tabours, flaüstes traverseinnes,
Demi doussainnes et flaüstes,
Dont droit joues quant tu flaüstes,
Trompes, buisines et trompettes,
Guigues, rotes, harpes, chevrettes,
Cornemuses et chalemelles,
Muses d Aussay, riches et belles,
Et les fretiaus, et monocorde,
Qui à tous instrumens s'acorde,
Muse de blé qu'on prend en terre,
Trepié, l'eschaquier d'Engleterre,
Chifonie, flaios de saus.
Et si avoit plusieurs consaus
D armes, d'amour et de sa gent,
Qui estoient courtois et gent.
Mais toutes les cloches sonnoient,
Qui si tres grant noise menoient,
Que c'estoit une grant merveille.
Li roys de ce moult se merveille,
Et dit qu'onques mais en sa vie
Ne vit si tres grant melodie (14).

Guillaume de Machaut nous a-t-il décrit d'une manière très-exacte la fête donnée au roi de Chypre? Nous ne le pensons pas; mais le poëte, en laissant courir sa verve facile, a profité de l'occasion qui s'offrait d'étaler longuement son érudition musicale. A ce titre, les trente-sept vers que nous venons de citer sont des plus précieux pour les archéologues et les musiciens, car ils donnent une énumération d'instruments en usage au milieu du quatorzième siècle. Toutefois la liste n'en est pas complète, puisque dans une autre œuvre de Machaut, *le Temps pastour* (15), se trouve le passage suivant, où d'autres instruments de musique sont indiqués :

Mais qui véist après mangier
Venir menestreux sans dangier (16),

Pignez et mis en pure corps.
Là furent meints divers accors,
Car je vis là tout en un cerne (17)
Viole, rubebe, guiterne,
L'enmorache, le micamon,
Citole et le psaltérion,
Harpes, tabours, trompes, nacaires,
Orgues, cornes plus de dix paires,
Cornemuses, flajos et chevrettes,
Douceines, simbales, clochettes,
Tymbre, la flaüste brehaingne
Et le grant cornet d'Allemaingne,
Flaios de saus, fistule, pipe,
Muse d'Aussay, trompe petite,
Buisine, èles, monocorde
Où il n'a qu'une seule corde,
Et muse de blet, tout ensamble;
Et certainement il me samble
Qu'onques mais tele melodie
Ne fut onques véue ne oye.
Car chascuns d'eus selonc l'acort
De son instrument sans descort,
Viole, guiterne, citole,
Harpe, trompe, corne, flajole,
Pipe, souffle, muse, naquaire,
Taboure, et quanque on puet faire,
De dois, de pennes et de l'archet,
Oïs et vis en ce parchet (18).

Nous allons examiner l'un après l'autre les instruments de musique mentionnés par le poëte, et qui se divisent naturellement en instruments à vent, instruments à cordes et instruments à percussion.

INSTRUMENTS A VENT.

Dans les deux passages que nous étudions, Guillaume de Machaut énumère vingt-deux instruments à vent.

1° La *buisine* ou trompette (19). La *buisine* ou le *buccin* est sans doute un des premiers instruments à vent qui aient été inventés. Il tire son nom du *buccinus*, grosse coquille à laquelle on faisait dans la partie inférieure, qui est pointue, un trou pour sonner. Telle était la conque marine que les poëtes donnent aux Tritons. Les rabbins prétendent que le premier buccin fut une des cornes

du bélier qu'Abraham immola à Dieu au lieu d'Isaac. Quoi qu'il en soit de ces illustres origines, la buccine devint une espèce de trompe en airain à laquelle on donna par la suite une forme circulaire, et qui se terminait souvent par un pavillon, lequel remontait au-dessus de la tête du musicien (20). Les buisines du quatorzième siècle avaient probablement cette forme et étaient en métal. Ces instruments avaient une sonorité d'une grande portée (21).

2° La *trompe* et la petite *trompe*. Au moyen âge, la trompe était une trompette longue, le *strombos* des Grecs.

3° La *trompette*. C'était alors un diminutif de la trompe. Les anciens connaissaient une grande variété de trompettes ayant des formes très-différentes et, par conséquent, des qualités de son très-diverses (22).

4° Le *grand cornet d'Allemagne*. Machaut est le seul auteur qui parle de cet instrument. « Je présume, dit Roquefort, que c'étoit une longue trompette, au bout de laquelle on appendoit un petit drapeau (23). » Peut-être était-ce simplement une corne de grande dimension.

5° La *corne*. Il y en avait de nombreuses espèces, puisque le poëte dit, dans le *Temps pastour :*

. . . . . .cornes plus de dix paires.

A moins que les musiciens n'employassent ces instruments par masses, afin d'obtenir une sonorité plus considérable.

On en distinguait deux variétés principales : la première était formée d'une corne de bœuf sauvage et s'appelait *cornet*, quand elle était en corne de bouc (24). La seconde était en bois, en ivoire ou en métal, et prenait le nom de *cor*, lorsque la corne était petite, ou celui d'*olifant*, lorsqu'elle était en ivoire (25). En général, le cor était en laiton de forme très-recourbée, le pavillon étant ramené par-dessus l'épaule du musicien, ce qui en faisait une buisine de petite dimension.

6° Le *cor sarrasinois*. Cette variété de cor est assez difficile à déterminer. Roquefort cite un passage du *Roman de la Rose* qui prouve que cet instrument servait pour la musique de danse :

Si ot maintes armonies (instruments)
Tabours et cors sarrasinois.
Entre eux mainent grand tabarois,
Li uns trement, li autres saillent.

Et il ajoute : « Peut-être ces *cors sarrasinois*, sur lesquels les auteurs ne nous ont laissé aucun renseignement, étoient-ils d'un genre différent : j'ai même lu quelque part que ce pourroit être l'espèce de petite flûte à bec, connue sous le nom de *galoubet* (26). » Nous ne pouvons accepter cette assertion de Roquefort, à moins, ce qui est bien douteux, qu'il n'en ait été du nom de cor sarrasinois comme de celui de cor anglais appliqué, on ne sait guère pourquoi, à une variété de hautbois. Le cor sarrasinois était surtout un instrument de guerre, et Joinville se plaint du tapage que les ménestriers faisaient avec cet instrument près de la tente du roi saint Louis (27).

D'après un autre passage de la *Prise d'Alexandrie*, le cor sarrasinois était aussi employé comme porte-voix. Il semble difficile d'admettre que, dans ce cas, l'instrument eût une forme recourbée (28).

7° La *chalemelle*. Le buccin, formé primitivement d'une conque marine, comme nous l'avons déjà dit, et le chalumeau sont selon toute probabilité les plus anciens des instruments à vent. A l'origine, le chalumeau ne se composait que d'un fragment de roseau percé de trous ; celui du moyen âge devait être en bois (29).

8° Le *flageol* (30). Machaut distingue les *flaios* et les *flaios de saus*. Ces instruments, d'où sont dérivés les flageolets modernes (31), n'étaient en réalité que des sifflets, le plus souvent en bois de saule. Ils se jouaient tous de la main gauche, tandis que la droite marquait le rhythme sur un tambour ou des cymbales.

9° Le *frestel* (32), instrument de la famille des *flaios* et composé de sept tuyaux inégaux dont la grandeur allait en diminuant. Du temps de La Borde (33), on le connaissait sous le nom de *flûte* ou de *sifflet des chaudronniers*. Le frestel est la *syrinx* des Latins et notre *flûte de Pan*. Au moyen âge et jusqu'au dix-septième siècle, on en faisait en métal ; mais il est probable que les *fretiaus*, dont parle Guillaume de Machaut, étaient en bois ou en roseau.

10° Les *èles*. Dans le *Temps pastour*, notre musicien cite l'*èle*, à propos duquel Roquefort se borne à dire : « Je n'ai rien trouvé qui

m'indique ce que pouvoit être cet instrument. Je soupçonnerois que, par ce nom, Machaut a voulu désigner le *frestel*, le sifflet de cordonnier de nos jours ou la syrinx des anciens. Ce qui me le fait supposer, c'est la figure de l'instrument, ce nom d'*èles* (ailes), et la faveur dont jouissoit le *frestel*, dont le nom a été omis par le poëte (34). » Mais Machaut n'a point omis les *fretiaus* dans la *Prise d'Alexandrie*, et il nous semble qu'il a également cité les *elles* ou *èles* dans le même poëme, et que pour le vers 1064 :

Et les fretiaus et monocorde,

M. de Mas Latrie eut dû adopter la leçon :

Elles, fretiaus et monocorde,

donnée par le manuscrit 9221 de la Bibliothèque nationale et par le manuscrit appartenant à M. le marquis de Vogüé. Si *èle* n'est pas, comme le suppose Roquefort, un synonyme absolu de *frestel*, on peut du moins admettre que ces deux instruments appartenaient à la même famille.

11° La *fistule*, variété du flageol ou du chalumeau (35). La *fistula* des anciens, et sans doute aussi celle du moyen âge, était faite de tuyaux de paille de blé.

12°, 13° et 14° Les *flûtes*. Guillaume de Machaut parle des *flaüstes*, des *flaüstes traverseinnes* et de la *flaüste brehaingne*.

Les *flaüstes*,

Dont droit joues quant tu flaüstes,

sont nos anciennes flûtes à bec.

Les *flaüstes traverseinnes*, ou flûtes traversières, étaient connues dès l'antiquité, puisque les auteurs classiques parlent de flûtes obliques ou allant de droite à gauche (36).

Quant à la *flaüste brehaingne*, c'était une petite flûte de Bohême, que Machaut est le seul à signaler, mais qu'il devait bien connaître, puisqu'il avait passé une partie notable de sa vie dans ce royaume, auprès de Jean de Luxembourg. Roquefort dit, sans expliquer sur quoi il appuie son assertion, que c'était probablement une flûte champêtre (37).

15° et 16° Les *doussaines* et *demi-doussaines*. La *douçaine* (38),

doucine ou *dulçian* (39), ou flûte douce à bec, était une espèce de hautbois (40). Plus tard, le nom de *doucine* a été donné à une variété de trompette (41).

17° La *pipe*, instrument de musique champêtre, grand chalumeau (42). On a aussi appelé pipe une sorte de musette ou de cornemuse.

18° et 19° La *muse d'Aussay* et la *muse de blé*. Guillaume de Machaut parle des

Muses d'Aussay, riches et belles,

et de la

Muse de blé, qu'on prend en terre.

Muse a été le nom donné pendant tout le moyen âge à l'instrument que les musiciens modernes appellent *musette* (43). On confond souvent la musette avec la cornemuse, quoique la première soit d'une construction plus soignée et plus délicate, et ait une incontestable supériorité au point de vue de la justesse et de la douceur des sons. On sait que la musette a conservé longtemps une grande vogue (44).

Les épithètes de « riches et belles », que Machaut donne aux muses d'Aussay, prouvent que ces muses étaient fabriquées avec soin; mais il est très-difficile d'expliquer le mot *Aussay*. « On appeloit *Aussay* le pays d'Auxois; peut-être cet instrument étoit-il particulier à cette contrée », dit Roquefort (45), qui ailleurs interprète Aussay par Alsace (46). On peut supposer avec vraisemblance que notre poëte, né en Champagne, non loin de l'Auxois, a voulu parler d'une variété d'instrument spéciale à ce pays.

20° La *cornemuse*. Cet instrument, que les Romains nommaient *tibia utricularis* (flûte à outre), était d'un usage très-répandu. On trouve la cornemuse dans les temps les plus reculés chez les Mysiens, chez les Celtes et chez les Scandinaves. Dans la principauté de Galles et le pays de Cornouailles, elle se nommait *flaios*. Dès le huitième siècle, c'était l'instrument de guerre national des clans irlandais et écossais, et, de nos jours encore, le *bag-pipe* est employé dans les régiments de l'armée du Royaume-Uni qui se recrutent dans les *Highlands* (47).

Dans un manuscrit de Lancelot du Lac, écrit vers 1320 (Bibl.

nat., 2e vol.), la cornemuse est déjà garnie du bourdon, et sa flûte est percée de sept trous.

Le mot cornemuse n'est pas très-ancien; il n'apparaît pas avant le quatorzième siècle (48). M. Viollet-Leduc pense, et cette opinion nous semble devoir être adoptée, que le nom de cornemuse ne fut peut-être donné à la musette ou muse qu'après l'adjonction du bourdon, qui n'est qu'un cornet, et il cite à ce propos le passage suivant du *Dictionnaire des rues de Paris :*

> En la rue du Marmouset
> Trouvai un homme qui mu fet
> Une muse corne bellourde (49).

21° La *chevrette.* Machaut distingue la cornemuse de la chevrette, et, comme nous l'avons dit, cette distinction semble dater du quatorzième siècle, c'est-à-dire du temps même où vivait notre poëte.

Le nom de chevrette (50) s'appliquait jadis aux cornemuses et aux musettes, parce qu'on employait la peau de chèvre pour confectionner le sac adapté au chalumeau (51). « Les cornemuses figurées dans les manuscrits et les sculptures antérieurement au quatorzième siècle, dit M. Viollet-Leduc, ne sont que de grosses chevrettes, composées d'une peau de bouc, d'une pipe et d'une grande flûte avec anche. La jolie statue du cornemuseur qui décore la façade de la maison des *Musiciens* à Reims nous montre un de ces instruments tels qu'ils étaient usités au treizième siècle. Ce n'est qu'une grosse chevrette garnie d'une pipe et d'une flûte plate percée de trous. La flûte, terminée par une tête d'animal en guise de pavillon, s'emmanche dans une autre tête de bête attachée au col de la peau de bouc. Le corps de la flûte possède un renfort du côté de la main droite, dont nous ne comprenons pas l'usage (52). »

Les anciennes chevrettes, auxquelles on se plaisait souvent à donner des formes grotesques, sont le *bedon* (53) ou la *loure* de nos provinces; on les connaît encore sous le nom de *chèvre, chiévre, chiovre,* dans le Gâtinais, la Bourgogne et le Limousin.

22° L'*orgue.* Cet instrument, dont la *tibia utricularis* (cornemuse) ou la *syrinx* (flûte de Pan) ont sans doute donné l'idée, était connu des anciens. Vitruve, Pétrone, Tertullien, Claudien,

Suétone et Sidoine Apollinaire nous ont laissé de précieux renseignements sur l'orgue primitif, c'est-à-dire sur l'orgue hydraulique, dont les soufflets se remuaient par la force de l'eau. Quant à l'orgue pneumatique, qui devait détrôner celui-ci, son usage était déjà assez répandu au quatrième siècle de notre ère; il resta cependant ignoré des peuples occidentaux jusqu'au huitième siècle, époque où l'empereur Constantin Copronyme envoya un orgue à Pépin le Bref.

Nous ne nous étendrons pas ici sur les orgues, qui ont été l'objet de savantes recherches, après lesquelles il reste peu à dire (54). Nous nous bornerons à rappeler seulement que le moyen âge connaissait, en outre des orgues stables semblables aux nôtres comme disposition, les orgues à main qui se trouvent en France, sur les monuments figurés, à partir du dixième siècle. « Ces instruments, dit M. Viollet-Leduc, se composent d'un coffre sur lequel sont plantés les tuyaux, d'un petit clavier et d'un soufflet; on jouait sur le clavier de la main droite, et de la gauche on faisait mouvoir le soufflet en tenant le coffre appuyé sur le bras et contre la poitrine... Pendant les treizième et quatorzième siècles, ces petits jeux d'orgues diffèrent assez peu dans la forme, et le nombre des tuyaux est variable... Leurs tuyaux sont toujours indiqués comme étant fabriqués de métal.

« Ces orgues de main étaient fort prisées dans les fêtes civiles, car il ne paraît guère qu'on les ait admises dans les églises, où l'on se servait de grandes orgues pneumatiques :

Orgues i r'a bien maniables,
A une sole main portables,
Où il meismes soufle et touche.
Et chante avec à plaine bouche
Motés, ou treble ou teneure (55).

« Les orgues de main accompagnaient donc au besoin la voix de la personne qui touchait l'instrument (56). »

Les orgues qui, au dire de Machaut, figurèrent dans les fêtes données à Prague en l'honneur du roi de Chypre, étaient évidemment des orgues à main, et les *orguettes*, citées par Jean Molinet (57), des instruments de même nature et de petite dimension.

INSTRUMENTS A CORDES.

Les instruments à cordes cités par Guillaume de Machaut sont au nombre de treize, et comprennent des instruments à cordes pincées ou frappées et des instruments à cordes frottées.

1° La *harpe*. L'antiquité de cet instrument est attestée par sa présence sur les monuments de l'ancienne Égypte (58). Les Grecs, qui possédaient la cithare, ne semblent pas cependant avoir fait usage de la harpe; du moins on n'en trouve pas de représentation dans leurs sculptures ni de descriptions dans leurs écrits. Cela paraît d'autant plus étonnant, comme le fait remarquer M. de Coussemaker, qu'ils passent pour avoir puisé chez les Égyptiens les principes des sciences et des arts (59).

La harpe fit son apparition en Occident avec l'invasion des peuples du Nord (60). Le prince-abbé de Saint-Blaise, Martin Gerbert (61), a tiré d'un manuscrit du neuvième siècle, appartenant à son monastère, le dessin d'une harpe. C'est la représentation la plus ancienne qui nous soit parvenue de cet instrument. « Cet instrument, dit M. de Coussemaker, monté de douze cordes et percé de deux ouïes, est remarquable par la simplicité et l'élégance de sa forme. Les mots « cythara Anglica », écrits dans le manuscrit, au-dessus de cette harpe, indiquent qu'elle était, vers le neuvième siècle, un des instruments favoris des peuples bretons, soit qu'ils l'eussent adoptée des Saxons, soit qu'ils en fussent déjà en possession auparavant (62). »

Au treizième siècle, la harpe était en général de petite dimension et souvent jouée debout. Dans ce cas, elle était suspendue au cou du musicien, et la colonne dont elle était munie était courbée, ce qui donnait plus d'aisance aux mains du musicien. C'était à cette époque l'instrument de prédilection des jongleurs.

La forme des harpes fut à peu près la même pendant le cours des quatorzième et quinzième siècles. Laissée dans l'oubli pendant près de deux cents ans, la harpe reprit une nouvelle vogue et reçut alors des perfectionnements importants; mais la mode devait l'abandonner de nouveau au milieu de notre siècle.

2° La *citole*. M. Viollet-Leduc (63) dit n'avoir pu réunir de

documents précis sur la forme des citoles; cependant l'éminent archéologue a écrit un article assez complet sur la cithare, et tous les lexicographes et les musicologues s'accordent à reconnaître que la citole est une espèce de cithare, si tant est que les deux termes ne soient pas absolument synonymes (64).

La cithare antique était un instrument à six cordes métalliques que l'on pinçait avec les doigts ou que l'on frappait d'un plectre. Durant les premiers siècles du moyen âge, la cithare était confondue avec la *rote*, dont nous allons bientôt parler. Tout en reconnaissant qu'à cette époque les deux mots *cithare* et *rote* sont identiques, M. Fétis a parfaitement établi que la cithare ne peut être confondue avec le *crouth*, instrument à archet, ni avec la *ciphonie* ou *syphonie*, instrument à frottement (65). Au huitième siècle, en effet, la cithare était connue sous le nom de rote; cela résulte d'un passage de saint Boniface, évêque de Mayence, mort en 755 : « Je me réjouis, dit-il, d'avoir un cithariste qui puisse jouer de la cithare que nous nommons *rotta*, parce qu'il possède cet instrument (66). »

3° La *rote*. Comme nous venons de le dire, la *rote* était au moyen âge la même chose que la cithare; son nom lui venait sans doute de ce qu'elle avait une forme ronde ou arrondie. Roquefort la confond avec la *viole* ou *vièle* (67).

4° Le *psaltérion*. Chez les anciens, c'était un instrument garni de plusieurs cordes que l'on pinçait ou que l'on touchait avec le plectre. L'étymologie de psaltérion est le grec ψάλλειν, pincer, ce qui prouve que, dans le principe, on jouait de cet instrument en pinçant les cordes. Le plectre, en grec πλῆκτρον, de πλήσσειν, *frapper*, ne fut inventé que postérieurement; c'était en général une petite verge d'ivoire avec laquelle on frappait les cordes du psaltérion et d'autres instruments de même famille. Plus tard, le plectre fut remplacé par une plume dont les musiciens se servaient pour attaquer les cordes. Tel est le principe de l'épinette, et telle était sans doute la manière de jouer du psaltérion, au moyen âge, du temps de Guillaume de Machaut.

On a souvent confondu le psaltérion avec la cithare. La différence essentielle entre ces deux instruments était celle-ci : la cithare n'était qu'un jeu de cordes montées sur un châssis, avec ou sans corps sonore sur l'une des faces de ce châssis, s'il était carré, ou

à sa partie supérieure, s'il était triangulaire, et peut-être à l'extrémité inférieure, s'il était circulaire; c'est probablement cette dernière forme adoptée pour la cithare à partir du huitième siècle qui lui avait fait donner le nom de *rotta*. Le psaltérion, au contraire, se composait d'une caisse sonore carrée ou triangulaire, sur laquelle était collée une table d'harmonie en sapin et généralement munie d'ouïes. Sur cette table étaient tendues, à l'aide de chevilles, un certain nombre de cordes de métal ou de boyau, parfois doubles, et accordées de manière à rendre les diverses notes de la gamme.

M. E. de Coussemaker a écrit une excellente monographie du psaltérion, à laquelle nous empruntons les détails suivants :

« Le psalterium carré était monté de dix cordes tendues verticalement. Le corps sonore, qui d'après saint Augustin et Isidore de Séville était en bois, en airain suivant saint Basile et Eusèbe, se trouvait en haut, comme chez les anciens. On touchait les cordes avec la main droite, et l'on soutenait l'instrument de la gauche.

« Le psalterium carré se jouait de deux manières. Dans l'une, il se posait sur les genoux de l'exécutant, comme dans le manuscrit d'Angers et dans le n° 1118, fonds latin de la Bibliothèque royale de Paris. Le dessin de ce manuscrit est remarquable par le prolongement du corps sonore que le musicien appuie sur son épaule. Il serait difficile de dire si ce prolongement était creux et formait suite au corps sonore. Ce corps et ce prolongement sont peints en vert dans le manuscrit. Il est à présumer que cette couleur indique qu'ils étaient en airain; mais on ne saurait l'affirmer.

« Dans l'autre manière, le psalterium carré se plaçait sur une espèce de piédestal creux, comme dans la figure tirée d'un manuscrit du neuvième siècle de la Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer.

« Dans les manuscrits datant du neuvième au onzième siècle, David est figuré jouant presque toujours du psalterium carré, « *in modum clypei* », tandis qu'à partir du douzième siècle, c'est principalement la harpe qu'on voit entre les mains du chantre des Psaumes. Ce qui semble indiquer que le psalterium était considéré alors comme l'instrument le plus noble et le plus convenable aux louanges de Dieu.

« Le psalterium triangulaire, ou en forme de delta (Δ), était

semblable à la cythare barbare. Suivant Isidore de Séville, il était appelé *canticum*. Ses cordes étaient posées perpendiculairement au côté du triangle qui formait le corps sonore; le nombre n'en semble pas avoir été déterminé. L'exécutant touchait l'instrument avec les doigts et le tenait par l'angle opposé au corps sonore. L'abbé Gerbert a reproduit la figure d'un psalterium triangulaire qui offre peu de différence dans sa forme avec la cithare du manuscrit de Saint-Blaise (neuvième siècle).

« Ce sont sans doute les rapports de cet instrument avec la harpe qui le firent tomber en désuétude. Le nom de psalterium ou psaltérion fut conservé; il fut donné plus tard à un instrument à cordes qui avait de l'analogie avec celui-ci, mais qui avait encore plus de ressemblance avec le nable (68). »

Chez les modernes, le psaltérion est un instrument triangulaire à treize cordes, les unes d'acier, les autres de laiton, qu'on touche avec une petite verge de fer ou un petit bâton recourbé.

5° Le *luth*. Cet instrument avait été emprunté aux Mores d'Espagne (69) par les Occidentaux. Il a été en usage jusqu'au milieu du dernier siècle, et son emploi était si répandu que le nom de luthier a été donné par extension à tous les fabricants d'instruments à cordes.

Le luth était un instrument à cordes pincées et a été le type d'une foule d'instruments à cordes de boyau aujourd'hui abandonnés (70).

6° Le *monocorde*. Gui d'Arezzo a été considéré comme l'inventeur de cet instrument. C'est une erreur, puisque les anciens le connaissaient et en attribuaient la découverte à Pythagore. Les Grecs en jouaient en promenant sous la corde un chevalet mobile et en pinçant la partie libre.

On a parfois confondu le monocorde avec le *manichordion* ou *clavicorde*, instrument à clavier qui, en France, fut remplacé au dix-septième siècle par l'épinette, puis par le clavecin, et qui est encore en usage dans quelques parties de la haute Allemagne (71).

« Le monocorde, ainsi appelé, dit M. de Coussemaker, parce qu'il n'avait qu'une seule corde, est, de tous les instruments du moyen âge, celui dont les auteurs de musique de cette époque parlent le plus souvent et avec plus de détails. Le monocorde était composé d'une petite boîte carrée, oblongue, sur la table de laquelle étaient fixées, à chaque extrémité, deux espèces de chevalets immo-

biles, de forme ronde ou carrée. Sur ces chevalets était tendue une corde dont l'un des bouts était attaché d'une manière fixe, et dont l'autre tenait à une petite cheville qui permettait de la tendre à volonté. L'échelle des tons était divisée sur une ligne parallèle à la corde et tracée sur la table de l'instrument. Un chevalet mobile, qu'on promenait entre cette ligne et la corde, et qu'on fixait à volonté sur l'une des divisions tonales, faisait rendre par cet instrument le ton qu'on voulait obtenir.

« Trop simple pour offrir des ressources au musicien pratique, le monocorde était employé principalement par les théoriciens dans leurs recherches spéculatives sur l'art. Il servait aussi cependant dans l'enseignement pour inculquer aux enfants les intonations du chant; il servait pour apprendre et composer la musique plutôt que pour l'exécuter. C'était un instrument dans toute la force de l'expression (72). »

7° La *guiterne* ou guitare, instrument à cordes pincées que l'on trouve figuré sur les monuments égyptiens et dont les Arabes introduisirent l'usage en Espagne, où elle n'a pas cessé d'être en vogue (73).

8° La *morache*, que dans le *Temps pastour* notre poëte Machaut appelle l'*enmorache*. Roquefort dit que, malgré ses recherches dans tous les anciens auteurs français, il n'a pu découvrir quelle était la nature des instruments appelés *enmorache* et *micamon*, que Guillaume de Machaut est seul à mentionner (74). Nous parlerons plus loin du micamon ou mieux du micanon.

Quant à la morache, ou plutôt à la morisque, ce devait être un instrument de la famille des guitares, des mandolines et autres empruntés aux Mores (75).

9° La *vièle*. C'est le violon de nos jours. Le nombre des cordes variait de trois à six, mais le plus généralement il était de cinq. Telles sont celles que l'on voit à l'église de la Lande-de-Cubzac (Gironde) (76) et à celle de Norrey (Calvados) (77).

A l'origine, la caisse de la viole était bombée et conique, et elle avait deux ouïes, au-dessous des cordes.

Il ne faut pas confondre la vièle du moyen âge avec la vielle de nos jours (78).

10° La *rubebbe*. La rubebbe ou rubèbe du moyen âge appartenait à la famille des violes. Le dos de cet instrument était rond comme

celui des mandolines, et sa table était collée sur les bords. Le plus souvent il n'avait que deux cordes accordées à la quinte, ce qui constituait sa différence avec la viole. C'est le même instrument que le *rebab* ou rebec des Arabes, sauf que ce dernier est monté à trois cordes (79).

11°. La *guigue* ou *gigue*. « On prétend, dit La Borde, que c'était une espèce de flûte. Cependant le *Dictionnaire de la Crusca*, qui en parle d'après le Dante, assure que c'étoit un instrument à cordes (80). » Roquefort ne cite pas ce mot, mais il donne *guigerne*, qui serait une altération de *guiterne*, guitare (81).

La *gigue* du moyen âge était un instrument inventé en Allemagne, où on l'appelait *geige* ou *geigen* (82). Son nom lui venait de sa ressemblance avec la gigue ou cuisse de chevreuil. Le terme populaire anglais *gig*, violon, semble établir que la gigue était une espèce de viole. Cependant un certain nombre de musicographes disent qu'elle ressemblait à la mandoline moderne, que le corps était bombé et à côtes, avec une table percée de deux ouïes et un manche garni de trois cordes.

12° La *chifonie*. Au premier abord, il paraît assez difficile de déterminer la véritable nature de la chifonie. Peut-être le nom de *chifonie, cyfoine, syphonie* ou *symphonie*, a-t-il été donné à diverses époques à deux instruments d'espèces entièrement différentes. On pourrait citer de nombreux exemples de faits analogues : ainsi *tympanum* a désigné les tambours de toute sorte en même temps que le psaltérion, et *organum*, tous les instruments de musique en général, en même temps que l'orgue (83).

Roquefort interprète *symphonie doucette* par petite cornemuse à long pavillon, et ajoute que c'était aussi le nom de la vielle (84).

De nombreux textes cités par du Cange (85) prouvent que l'appellation de *symphonia* a été successivement ou peut-être en même temps donnée à un instrument à percussion, à un instrument à vent et à un instrument à cordes frottées, c'est-à-dire à la vielle.

M. Achille Jubinal pense que c'était une espèce d'instrument à vent ou plutôt, et cette dernière opinion était celle de La Borde (86), de tambour percé dans le milieu comme un crible, et qu'on frappait des deux côtés avec des baguettes (87).

C'est encore à M. Viollet-Leduc que nous allons demander les

renseignements les plus exacts sur le point qui nous occupe: « Quelques auteurs pensent, dit l'éminent archéologue, que la chifonie n'est autre chose que le tympanon, c'est-à-dire un instrument composé d'un morceau de bois étroit et long, creusé, garni d'une peau ou d'une tablette de bois sec très-mince, devant laquelle sont tendues une ou plusieurs cordes qu'on racle avec une petite verge de bois; d'autres voient dans la chifonie un instrument analogue à celui que nous nommons *vielle* aujourd'hui. Il est bien possible en effet que les deux instruments n'en fassent qu'un, par la substitution d'une roue à la vergette de bois et de touches appuyant sur les cordes, au doigté.

« En considérant la chifonie comme un instrument à cordes frottées par une roue et garni de touches, nous en trouvons la reproduction, datant du douzième siècle, sur le célèbre chapiteau de Boscherville (88). Cette chifonie est jouée par deux personnages : l'un tourne la manivelle et l'autre a les mains posées sur un petit clavier composé de sept touches, placé à l'extrémité de l'instrument. La roue frotte trois cordes qui semblent entrer dans la cavité munie de touches. Nous n'essayerons pas, d'ailleurs, d'expliquer comment ces touches, placées sur l'extrémité du coffre, pouvaient agir sur les cordes de manière à produire un certain nombre de notes. La chifonie, pendant les douzième et treizième siècles, passait pour un instrument très-doux et harmonieux; mais au quatorzième siècle elle était complétement tombée en discrédit.

« Lorsque Mahieu de Gournai est envoyé par Henri de Transtamare et du Guesclin à la cour du roi de Portugal, pour s'informer auprès de ce prince si don Pedro est refugié dans ses domaines, l'ambassadeur trouve auprès du Roi deux serviteurs portant chacun une chifonie pendue au cou :

Et li ij menestrez se vont appareillant;
Devant le Roy s'en vont ambdui chifoniant,
Quand Mahieu de Gournay les va apercevant
Et les chifonieurs a oy prisier tant,
A son cuer s'en aloit moult durement gabant.
Et li Rois li a dit après le gieu laissant :
« Que vous semble? dit-il : sont-il bien souffisant? »
Dit Mahieu de Gournay : « Ne vous irai celant :
Ens ou païs de France et ou païs normant
Ne vont telz instrumens fors qu'avugles portant.

Ainsi font li avugle et li poure truant. »
Et quant li Rois l'oy, s'en ot le cuer dolant :
Il jura Jhésu-Crist, le père tout poissant,
Que ne le serviront jamais en lor vivant (89).

« Si bien que les deux pauvres *chifonieurs* sont renvoyés par le Roi *durement courroucié* d'avoir à sa cour, et pour l'accompagner, des joueurs d'instruments considérés en France comme des truands. Et cependant il ne semblerait pas que la chifonie, appelée vielle aujourd'hui, fût tellement déprisée en France, puisque dans le roman de Girart de Nevers et de la belle Euriant (90) on voit une des vignettes représentant Girart déguisé en ménestrel et ayant une chifonie pendue à son côté. Il est vrai qu'au-dessous de la miniature est écrite cette légende : « Comment Girart vinst à Nevers « la viole au col où il chanta devant Lisiart. » L'instrument n'en est pas moins une chifonie, puisqu'il est muni d'une manivelle, et par conséquent d'une roue à frottement sur les quatre cordes tendues sur la table harmonique. Cet exemple pourrait faire croire que la viole ou vièle, au quinzième siècle, était un instrument monté de quatre cordes, et qu'on pouvait jouer soit avec un archet, soit à l'aide d'une roue à frottement (91). »

Au passage que nous venons de citer nous ajouterons deux observations : c'est que la chifonie n'était pas encore, du temps de Machaut, tombée dans un complet discrédit, puisque notre poëte la cite honorablement parmi les instruments qui prenaient part au concert de Prague; en second lieu, il nous semble difficile d'admettre que l'on puisse jouer du même instrument tantôt avec un archet, tantôt avec une roue à frottement. Le principe dans les deux cas serait le même, mais que de difficultés dans l'application ! et pour arriver à quel but? Nous dirons d'ailleurs à propos du passage du roman de Girart de Nevers, cité par Viollet-Leduc, que dans ce texte *viole,* est sans doute une faute de copie pour *vièle*, puisque, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, le mot vièle indique toujours au moyen âge un instrument de la famille des violons.

En résumé, nous pensons que la chifonie dans presque tous les textes, et spécialement dans le passage de Guillaume de Machaut que nous étudions, n'est autre chose que la vielle.

13° Le *micanon* (92). « Du huitième au dixième siècle, dit

M. Henri Lavoix, nous voyons les instruments à nombreuses cordes pincées, dont la harpe anglaise (*cithara Anglica*) est le type, et le *nabulum,* qui fit plus tard place au *quanon* (93). » Le *canon* est un des premiers essais d'instruments à cordes et à clavier, d'où sont dérivés par la suite l'épinette, le clavecin, le piano, etc. Le *micanon* ou *demi-canon,* qui n'est mentionné que par Machaut, était un canon de petite espèce.

INSTRUMENTS A PERCUSSION.

Enfin Guillaume de Machaut mentionne huit instruments à percussion.

1° Le *tabour* ou tambour. Appelé au moyen âge *taborellus, tabornum, taburium, taburcinum, taborinum, tabour* (de l'espagnol *tambor,* tiré lui-même de l'arabe *al tambor*), cet instrument était connu des anciens, qui s'en servaient dans les fêtes de Cybèle et de Bacchus; mais ce n'était peut-être alors qu'une espèce de tambour de basque (94). Toutefois les Grecs et le Romains ne l'employaient pas comme instrument de guerre.

L'usage du tambour, importé en Espagne par les Arabes, devin de bonne heure d'un usage très-fréquent dans toute l'Europe, surtout à partir de la première croisade. Bientôt même les trouvères, Rutebeuf notamment, se plaignirent du mauvais goût de leur époque qui, au détriment des ménestrels, s'engouait des jongleurs, lesquels, abandonnant des instruments plus nobles comme le psaltérion, la rubèbe, la rote, la vièle, remplaçaient leurs chansons par un grossier tambourinage. Mais dans quel temps n'a-t-on pas abusé des tambours? Nous ne pouvons cependant nous empêcher ici de donner un regret aux tambours qui, après avoir battu la charge et conduit nos soldats à la victoire sur tant de champs de bataille, viennent d'être supprimés.

2° Le *tymbre,* espèce de petit tambour. Divers textes établissent que le nom de cet instrument venait de ce qu'il était couvert de peau et qu'il devait être analogue à notre tambour de basque (95).

3° Les *simbales.* Ce sont nos cymbales modernes, du latin *cymbalum.* « Cependant, dit Roquefort, plusieurs dictionnaires expliquent ce mot en français par celui de *cloche,* acception qu'on

lui a donnée dans la basse latinité (96). On désignait aussi les castagnettes sous le nom de *cymbales* (97). »

4° Les *nacaires*. Nacaires, naquaires ou anacaires étaient les noms donnés au moyen âge à nos timbales. L'origine orientale de cet instrument est suffisamment indiquée par son appellation tirée de l'arabe naqarah (98). On n'a pas toujours été d'accord sur la signification du mot nacaire. Viollet-Leduc dit en effet : « *Anacaire* (nacaire), sorte de tympanon, d'après certains auteurs; de triangle sonore, suivant d'autres. C'était à coup sûr un instrument bruyant usité dans les armées, et qui pouvait être joué à cheval. » C'est aussi l'opinion de l'Académie *della Crusca*. Les troupes d'Orient, d'après les chroniqueurs et les trouvères, usaient fort des *nacaires* ou *anacaires*, qui semblent être des sortes de timbales qu'on frappait avec des baguettes (99). Pour nous, les textes cités par du Cange ne peuvent laisser aucun doute (100).

Longtemps en usage dans la cavalerie française, les timbales ont disparu de nos musiques militaires, il y a déjà une trentaine d'années; mais on sait l'emploi que l'on en fait plus que jamais dans la musique dramatique.

5° Les *cloches*. Il est inutile de parler des cloches, et nous nous bornerons à dire que ces instruments, d'une sonorité si considérable, et introduits parfois dans les orchestres modernes, n'étaient certainement pas mis en branle dans les salles du palais impérial de Prague. Guillaume de Machaut parle des cloches de la ville, sonnant à toute volée,

> Qui si très grant noise menoient,
> Que c'estoit une grant merveille.

6° Les *clochettes*. C'était une sorte de carillon composé de plusieurs sonnettes que l'on frappait avec un marteau ou que l'on agitait comme le chapeau chinois. On l'appelait aussi *tintinnabulum* (101) ou *orloges* (102).

7° Le *trepie*, *trepié* ou *trépied*, notre triangle, qui, selon Athénée, était d'origine syrienne.

8° L'*eschaquier d'Engleterre*. Quel était l'instrument ainsi appelé par Machaut, et dont la *Prise d'Alexandrie* nous donne un exemple unique? Malgré de longues recherches, nous n'avons pu rien trouver de précis à cet égard. Nous conjecturons cependant que c'était

un instrument à percussion. *Eschaquier* est une des formes d'*échiquier*. Ne peut-on pas supposer que c'était un instrument garni soit de clochettes, soit de corps sonores (bois ou métal), disposés en échiquier, que l'on frappait avec un marteau ou avec un plectre(103) ?

Pour compléter cette étude, il y aurait lieu d'ajouter des renseignements sur d'autres instruments de musique connus au quatorzième siècle et omis par Guillaume de Machaut, tels que l'*araine*, le *choron*, le *moinel*, etc. C'est ce que nous nous proposons de faire quelque jour.

Emile Travers,
Archiviste-paléographe, secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Caen, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

NOTES.

1. *La Prise d'Alexandrie, ou Chronique du roi Pierre Ier de Lusignan*, par Guillaume de Machaut, publiée pour la première fois pour la Société de l'Orient latin par M. L. de Mas-Latrie. Genève, imprimerie J. G. Fick, 1877; in-8° de xxxvii-327 p.

M. de Mas-Latrie avait publié précédemment une notice sur Guillaume de Machaut, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*.

2. *Notice sommaire de deux volumes de poésies françoises et latines conservées dans la Bibliothèque des Carmes Déchaux de Paris*, par l'abbé Lebeuf, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XX, p. 377 et suiv. Leber, dans sa *Collection des meilleures dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, t. XV, p. 376-383, en a donné un extrait sous le titre de *Notice de poésies françaises et latines par Guillaume de Machaut, poëte et musicien, avec une indication du genre de musique qui s'y trouve*, par l'abbé Lebeuf.

3. *Premier Mémoire sur Guillaume de Machaut, poëte et musicien dans le quatorzième siècle*, par le comte de Caylus, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XX, p. 399, et *Second Mémoire*, etc., *ibid.*, p. 415.

4. *Notice d'un manuscrit de la bibliothèque de M. le duc de La Vallière, contenant les poésies de Guillaume de Machaut, accompagnée de recherches historiques et critiques pour servir à la vie de ce poëte*, par l'abbé Rive, imprimée à la suite de l'*Essai sur la musique ancienne et moderne* (par Benjamin de La Borde et l'abbé Rouffier), t. IV, p. 377, avec pagin. dist. 1 à 27.

5. *Les OEuvres de Guillaume de Machault,* publiées par M. Tarbé. Reims et Paris, 1849, in-8°. (*Collection des poëtes champenois.*)

6. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique,* par F. G. Fétis. Paris, F. Didot, 1862, 6 vol. in-8°, 2e édit.

7. *Le Livre du Voir-Dit de Guillaume de Machaut, où sont contées les amours de Guillaume de Machaut et de Peronnelle, dame d'Armentières,* publié par M. Paulin Paris pour la Société des Bibliophiles français. Paris, 1875.

8. *G. de Macholio, G. de Mascaudio*, Guillaume de Machau, de Machault ou mieux de Machaut.

Eustache Deschamps a, dans une ballade, pleuré le trépas de Machaut. Nous croyons devoir reproduire en entier cette pièce, dont le dernier couplet donne une énumération de divers instruments de musique.

Armes, amours, dames, chevalerie,
Clercs musicans, fai-titres en François,
Tous sophistes, toute poëterie,
Tous ceux qui ont melodieuse voix,
Ceulx qui chantent en orgue aucune fois,
Et qui ont cher le doulx art de musique,
Demenés dueil, plourés (car c'est bien drois)
La mort Machau, le noble rhetorique.

Onques d'amours ne parla en folie,
Ains a esté en tous ses dix courtois :
Aussi a moult pléu sa chanterie
Aux grands seigneurs, à dames et à bourgeois.
Le Orpheus asses lamenter dois
Et regretter d'un regard autentique,
Arethuse et Alpheus, tous trois,
La mort Machau, le noble rhetorique.

Priés pour lui, si que nul ne l'oublie.
Ce vous requiert le bailly de Valois ;
Car il n'en est aujourd'hui nul en vie
Tel comme il fut, ne ne sera desmois.
Complains sera de princes et de roys,
Jusqu'à long tems pour sa bonne pratique.
Vestés vous noir; plourés tous, Champenois,
La mort Machau, le noble rhetorique.

Rubebes, leuths, vielles, syphonie,
Psalterions, trestous instrumens coys,
Rothes, guiternes, flaüstres, chalemie,
Traversaines, et vous Nymphes de boys,
Tympanne aussi, mettés en œuvre dois
Et le choro : n'y ait nul qui replique.
Faites devoir, plourés, gentils Galois,
La mort Machau, le noble rhetorique.

9. Guillaume de Machaut, en effet, affirme à tort, d'après les renseignements qu'il tenait de Guillaume de Conflans, chevalier champenois, que Pierre de Lusignan fut assassiné par ses barons à cause de ses projets irréalisables de nouvelles croisades. Le vrai motif fut l'exaspération des nobles chypriotes contre un prince qui, à son retour de France, se laissa aller à un effroyable arbitraire contre ses hommes liges, à la suite de malheurs domestiques imprudemment révélés.

10. « Les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, 7612, 7995, 7221 (ancien fonds) et 2771, in-fol. (fonds de La Vallière), contiennent un grand nombre de ces pièces. Le manuscrit de La Vallière est le plus beau, et c'est dans celui-là que se trouve la messe à quatre parties d'où Kalkbrenner a tiré des extraits qu'il a complétement défigurés et dont il n'a pas compris les plus simples éléments de la notation (*Histoire de la musique,* pl. 5). Cette notation est celle dont on trouve la théorie dans le *Traité de la musique mesurée* par Francon. Kiesevetter, trompé par Kalkbrenner, a reproduit dans son ouvrage sur l'histoire de la musique européenne cet informe essai qui n'a point de rapport avec la musique de Guillaume de Machaut. Perne a lu à l'Institut de France, en 1817, un mémoire intéressant sur la messe de ce musicien-poëte qu'il a mise en partition et traduite avec exactitude en notation moderne. La messe et les motets de Guillaume offrent de nombreux passages remplis de mauvaises successions d'harmonie, restes de la diaphonie qui avait été si longtemps en usage au moyen âge. Cependant il a précédé de peu de temps Dufay, Dunstaple et Binchois, dont les ouvrages sont purs de ces fautes grossières. » Fétis, *Op. cit.,* t. IV, p. 158.

11. Guillaume de Machaut fait le plus grand éloge des qualités morales et de la vaillance du jeune roi. *La Prise d'Alexandrie,* v. 619-627.

12. *Ibid.,* v. 688-700.

13. *Ibid.,* v. 1075 et suiv.

14. *Ibid.,* v. 1140-1177.

15. Au chapitre intitulé : *Comment li amant fut au disner de sa dame.*

16. Difficulté.

17. Cercle.

18. *De l'état de la poésie françoise dans les douzième et treizième siècles,* par B. de Roquefort-Flaméricourt. Paris, 1815, in-8°, p. 105-106. Le chapitre III (p. 98-131), intitulé : *Musique. — Chant. — Instruments. — Leur emploi dans les fêtes en général,* renferme de curieux détails, et nous y avons puisé d'utiles renseignements.

19. « Buisine, *boissine, buissine, buisine, busine :* Trompette, instrument de musique, *buccina.* » Roquefort, *Glossaire de la langue romane,* v° Buisine.

20. Les Romains se servaient de la *buccina* pour appeler les soldats au combat, faire des signaux à bord des navires et pour indiquer dans les camps les heures de repos et les veilles; de là les expressions de *buccina prima, secunda,* etc., c'est-à-dire de première, seconde veille, etc.

21. « Buccina, spatium intra quod *Buccinæ* clangor audiri potest. Cosmas Pragensis in Chron. Bohem. *Plures insimul conglobati, non longius quam unius Buccinæ, in altera rupe inter arbusta urbem ædificant.* » Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis,* édit. de 1733, v° Buccina.

22. Tels étaient chez les Romains les instruments appelés *clario, claro, clarasius, taurea, cornix* (ou trompette gauloise), qui tiraient leur nom de leur sonorité ou de leur forme; la *tuba* ou trompette droite, et le *lituus* dont l'extrémité était recourbée, etc. V. La Borde, *Op. cit.,* t. I, *passim.*

23. Roquefort, *De l'état de la poésie françoise,* p. 128.

24. Le *cornet à bouquin,* si longtemps employé dans les chasses.

25. L'olifant était une corne de grande dimension, faite en général d'une défense d'éléphant (d'où son nom), garnie de viroles de métal pour la susprendre au côté droit. C'était la corne de guerre et de chasse, en même temps que l'insigne du commandement, qu'il était déshonorant de laisser prendre par l'ennemi. A Roncevaux, l'héroïque neveu de Charlemagne tient à son olifant autant qu'à son épée. Lorsqu'il se sent mourir, Roland cherche à briser Durandal, mais du moins il met son cor en pièces et s'écrie :

> Ne l'orrat hume ne t'en tienget pur fol.
> Fenduz en est mis olifans el gros,
> Ça juz en est li cristals et li corps.
>
> (*Chanson de Roland,* clxvii.)

Le Musée du Conservatoire national de musique possède (n° 412) une grande corne d'appel. « Cette pièce magnifique, et qui n'a peut-être pas sa pareille au monde, date du seizième siècle et provient de la collection du comte P. Correr. On l'a coupée dans une défense d'éléphant longue d'un mètre et demi. L'extrémité fermée de l'instrument est taillée en pointe à quatre pans, comme certains fers de lance, et pouvait servir d'épieu de chasse. » Gustave Chouquet, *le Musée du Conservatoire national de musique. Catalogue raisonné des instruments de cette collection.* Paris, F. Didot, 1875, in-8°, p. 87.

26. Roquefort, *De l'état de la poésie françoise,* p. 122.

27. « La noise que il menoient de leurs nacaires et de leurs cors sarrasinois estoit espouvantable à escouter. » Joinville, *Histoire de saint Louis.*

28. Clere fu la nuit et serie.
Li jours vint, la gaîte s'escrie
Dedens un cor sarrasinois :
« Seigneurs, li Alexandrinois
« Sont tuit mis à desconfiture ;
« Armez vous tuit (à) grant aleure,
« Et ocies le remenant,
« Qui sont en la ville manant. »

(*La Prise d'Alexandrie*, v. 3196-3203.)

Comme porte-voix, on se servait aussi au moyen âge du *graisle, graille* ou *grelle,* sorte de cornet. Quelques auteurs, et notamment Roquefort (*Gloss.*, v° Graile), ont cru que le graisle était une variété de hautbois ; mais de nombreux textes cités par Viollet-Leduc (*Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, t. II, p. 275) contredisent cette supposition, puisque cet instrument y est toujours cité lorsqu'il s'agit d'appeler les guerriers au combat.

« Gracilis, species cornu, aut buccinæ, quæ inflata acutum et *gracilem* sonum edit : nam *Vox angusta,* apud Juvenalem Sat. 3. *Gracilis* veteri interprete dicitur : vel denique quod *Grilli* voci sonum similem edat. Vide Isidorum lib. 12, cap. 3. Gauterius Antiochenus : *Libetque præconari voci propatula ut universi audito primo sonitu Gracilis, festinent bellicis indui.* Idem : *Gracilibus, tibiis, tubis clangentibus. Greille* appellant nostrates. Glossar. Lat. Gall. *Lituus, Graile, o baston à divin.* » Du Cange, *Glossar.*, v° Gracilis.

29. « Chaillemie, *chalemeal, chalemeaulx, chalemée, chalemelle, chalemet, chalemie :* flûte champêtre ; du grec *kalamos ;* en lat. *calamus ;* en prov. *chalamino.* » Roquefort, *Gloss.*, v° Chaillemie.

30. De *flagellum,* petite branche.

31. Le flageolet est de toutes les anciennes flûtes à bec la seule qui soit restée en usage.

32. « Frestel, *fresteaulx, frestiaulx, frestiaux, fretel, fretiaux*...

La s'assist Pan, le Dux des bestes,
Et tint un frestel de rosiaux,
Si chalemeloit li danziaux.

Philippe de Vitry, *Métam. d'Ovide,* ms.
(Roquefort, *Gloss.*, v° Frestel.)

Ge sui jugleres de viele
Si sai de muse et de frestele,
Et de harpe et de chifonie,
De la gigue, de l'armonie,
De l'salteire, et en la rote
Sai-ge bien chanter une note :
Bien sai jouer de l'escanbot...

La Response de l'un des deux Ribaux, fabliau tiré du ms. 1830, fonds Saint-Germain, et publié pour la première fois par Achille Jubinal dans les *OEuvres complètes de Rutebeuf,* nouv. édit., Paris, Paul Daffis, 1875, in-12, t. III, p. 8-14, vers 29-35.

33. La Borde, *Op. cit.,* t. Ier, p. 264.

34. Roquefort, *De l'état de la poésie française,* p. 130.

35. « Fistule : instrument de musique, espèce de flûte qu'on a nommée depuis chalumeau de la cornemuse; *fistula.* » Roquefort, *Gloss.,* v° Fistule.

36. Les perfectionnements de cet instrument sont dus à l'Allemagne; de là son nom de *flûte allemande.* Il ne fut adopté dans les orchestres français qu'au dix-huitième siècle; cependant il était connu depuis longtemps déjà dans notre pays, puisque Rabelais le mentionne parmi les instruments dont jouait Gargantua : « Au reguard des instruments de musicque, il aprint iouer du luc, de l'espinette, de la harpe, de la flute de Alemant, et à neuf trouz, de la viole, et de la sacqueboutte. » *Les OEuvres de Maistre François Rabelais,* édit. Ch. Marty-Laveaux. Paris, Alph. Lemerre, petit in-8°, t. Ier, p. 88. V. aussi *La musique et les musiciens dans Rabelais,* par M. Jules Carlez, dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen,* 1871, p. 130-148.

37. Roquefort, *De l'état de la poésie française,* p. 128.

38. « Douçaine, *douceinne, doucette, doucine, doulcine :* flûte douce; *simphonie doucette :* petite cornemuse à long pavillon; c'était aussi la vielle; *dulcinosus.* » Roquefort, *Gloss.,* v° Douçaine. Nous parlerons ailleurs de la *symphonie doucette.*

39. En italien *dolcino* ou *dolciano.* Le *dulcian* était jadis un jeu d'orgue, qui ressemblait à un jeu de flûte.

40. On a parfois prétendu que c'était un basson; c'est une erreur, puisque ce dernier instrument ne fut inventé qu'en 1539, par un chanoine de Pavie, nommé Afranio. Enfin quelques auteurs ont fait de la douçaine une vielle à corps rond.

41. « Dans la langue du quinzième et du seizième siècle, *doucine, doulcine,* signifiait une trompette (sans doute de *doux,* à cause de sa douceur); il est possible que le nom de la trompette ait, à cause de la forme, passé à l'ouvrage d'orfévrerie, puis de là à l'architecture. » Littré, v° Doucine.

Ajoutons encore que l'on trouve dans les textes latins du moyen âge le mot *dulciana* avec le sens de chant d'un caractère doux. Du Cange dit : « Dulciana, musici cantus dulcioris species. » Aymericus de Peyrato Abb. Moisiacensis in Vita Caroli M. in Cod. Ms. 1343. Bibliothecæ Regiæ, fol. 81.

Quidam pelvim modicam intonabant,
Baculo sonos properantes.
Quidam flautas dulcorabant,
Cæteris cunctis concordantes.
Quidam Dulcianam anthonabant,
Melos suaves concionantes.
Quidam diaphoniam dissonabant,
A dulcissimo discrepantes, etc.

42. « Pipau, *pipe, pipeau, pippe :* instrument de musique champêtre, chalumeau, espèce de longue flûte ou de cornemuse dont le bourdon avait trois pieds, et portoit au bout, vers le pavillon, un petit pannonceau ; pipa ; en Languedoc, pioûlet. » Roquefort, *Gloss.*, v° Pipau.

« Pipare, Fistula canere, *chanter ou jouer de la pipe,* instar forte Gallinarum, quæ Latinis *pipare* dicuntur. Italis enim *Pipare* idem est quod *Pipire,* Collumellæ l. 8, cap. 5. *Pilare,* Catullo, πίπιζειν Aristophani, etc. » Guill. *Guiart,* Ms. ann. 1304.

Tabours croistre, cors bourdonner
Flagiex piper, et trompes braire.

S. Anthelmus de Laude Virgin.

Limpida præpetibus sic comples æra catervis,
Garrula quæ rostris resonantes cantica Pipant.

Milo monachus in vita S. Amandi, lib. 3, cap. 3.

Qui possunt trinoda vobis Pipare camana.

Du Cange, *Glossar.*, v° Pipare.

43. « Muse : cornemuse, sorte de musette, instrument à vent ; *musa, muse d'Aussai, muse d'Eblet, muse de blef :* anciens instruments dont je n'ai trouvé le nom que dans le *Temps pastour,* de Guillaume de Machault. » Roquefort, *Gloss.*, v° Muse.

44. Lulli employa la musette à l'orchestre de l'Académie royale de musique, et elle figura longtemps dans la musique du Roi. Au siècle dernier, les femmes du monde, et la marquise de Pompadour en donnait l'exemple, devaient jouer de la musette, ainsi que de la mandoline, du clavecin et de la viole d'amour.

On appelle encore musette des morceaux d'un caractère champêtre et naïf, d'un mouvement assez lent, avec une basse en pédale soutenue. Tout le monde connaît la musette de *Nina,* de Dalayrac, et celle qui se trouve dans l'ouverture de *Joconde,* de Nicolo.

45. Roquefort, *De l'état de la poésie françoise,* p. 128.

46. « Aussay était un des noms donnés au moyen âge à la province

d'Alsace; en bas latin, *Alsatia.* » ROQUEFORT, *Gloss.*, v° AUSSAY. Parmi les variantes du nom de l'Alsace (en allemand *Elsasz*), M. Georges Stoffel (*Dictionnaire topographique du Haut-Rhin*. Paris, Impr. imp., 1868; in-4°) donne celles-ci : « *En Alsais*, 1309; *es viconté d'Auxois*, 1469. » Quant à l'Auxois proprement dit, *Alsensis pagus*, il faisait partie de l'ancienne province de Bourgogne et avait pour capitale Semur. Il forme aujourd'hui les arrondissements d'Avallon (Yonne) et de Semur (Côte-d'Or).

47. Un texte très-intéressant, cité par du Cange, nous donne une description complète de cet instrument et de la manière dont on en jouait : «...Ejusmodi instrumento musico pro tuba in bellis ac prœliis utuntur Hiberni, ut testatur Rich. Stanihurstus lib. I de Rebus Hibernicis, à quo ita describitur : *Utuntur etiam Hibernici, loco tubæ, lignea quadam fistula, callidissimo artificio fabricata : cui saccus ex corio compositus, et cingulis arctissime complicatus, adhærescit. Ex pellis latere dimanat fistula, per quam, quasi per tubum, fistulator, inflato collo, et buccis fluentibus inflat. Tum pellicula aëre sarcta turgescit : intumescentem rursus premit brachio. Hac impressione duo alia excavata ligna, brevius scilicet ac longius, sonum emittunt grandem et acutum. Adest item quarta fistula, distinctis locis perforata, quam buccinator ita articulorum volubilitate, qua claudendo, qua aperiendo foramina, moderatur : ut ex superioribus fistulis sonitum, seu grandem, seu remissum, quemadmodum ei visum erit, facile eliciat. Totius tamen rei prora et puppis est, ut aër per ullam aliam folliculi particulam, præter fistularum introitus, pervadat. Nam si quis vel acupunctum in culeo rimaretur, actum esset de isto instrumento, quandoquidem follis subito flaccesceret. Hoc genus sistri apud Hibernos bellicæ virtutis comitem esse constat. Nam ut alii milites tubarum sono, ita isti hujus clangore ad pugnandum ardenter incenduntur.* » DU CANGE, *Gloss.*, v° MUSA.

48. On trouve *cornemusa* dans un texte de 1357. V. D. CARPENTIER, *Glossarium novum*, v° CORNEMUSA.

49. VIOLLET-LEDUC, *Op. cit.*, t. II, p. 262. L'éminent archéologue cite ce passage d'après les *Fabliaux et Contes*, publiés par Barbazan, Paris, Crapelet, 1808, t. II, p. 251, et l'explique ainsi : « Trouvai un homme qui m'a fait une cornemuse balourde, grossière. » *Mu fet* est-il une bonne leçon? Nous pensons qu'il lire *muset* pour *musait*.

50. « CHEVREL, *cheuvrette, chevrete, chevrette, chevrie :* chevreau, petite chèvre; *caprea;* et instrument de musique ressemblant à la cornemuse, sorte de musette champêtre. » ROQUEFORT, *Gloss.*, v° CHEVREL.

51. LA BORDE, *Op. cit.*, t. Ier, p. 292, prétend que la chevrette était un instrument champêtre dans le genre de la *turlurette*, citée par Eustache

Deschamps, et il dit que cette dernière était une espèce de guitare dont jouaient les mendiants. C'est évidemment une erreur. Il est difficile aujourd'hui de déterminer exactement ce qu'était la turlurette, et Littré se contente de la définition suivante : « TURLURETTE. Espèce de guitare en usage au quatorzième siècle. » ROQUEFORT, *Gloss.*, v° GUITERNE, dit : « Il y a des guitares de plusieurs sortes; celle nommée *turlurette* étoit abandonnée aux mendians. » La turlurette était donc un instrument de la famille des guitares; quant à la chevrette, il n'y a pas de doute que ce ne fût une variété de cornemuse.

Nous trouvons, d'ailleurs, dans D. Carpentier, *Glossarium novum :* « CAPRIOLA, *Dama, adde :* Hinc *chevrette* et *chieurette,* instrumenti musici species. Lit. remiss. ann. 1402, in Reg. 157. Chartoph. reg. ch. 192. *Aucuns de la ville de S. Mard vouldrent que le menestrier qui cornoit d'une chevrette, cornast la haute dance..... Il tient à pou que je ne crieve la chievrette.* Aliæ ann. 1388, ex Reg. 132, ch. 242. *Jehan de Montponnier rompy la pel de la chieurette, laquelle demoura audit munier avec les chalemeaulx d'icelle.* Haud scio an non idem sit *Chaplecho* apud Lugdunenses, ex aliis Lit. ann. 1471, in Reg. 194, ch. 343. *Ung nommé Copin jouoit du chaplecho par maniere d'esbatement en faisant une aubade, etc.* »

52. VIOLLET-LEDUC, *Op. cit.*, t. II, p. 260, 261.

53. Jean Molinet, cité par La Borde, *Op. cit.*, t. Ier, p. 247, parle du bedon dans le passage suivant :

> Tubes, tabours, tympanes et trompettes
> Luts et orguettes, harpes, psaltérions,
> Bedons, clarons, claquettes et sonnettes,
> Cors et musettes, symphonies doucettes,
> Chansonnettes de monocordions.

54. V. entre autres l'excellent article de M. Léon Pillaut, dans *Instruments et musiciens*. Paris, Charpentier, 1880, in-8°, p. 105-142.

55. Le *Roman de la Rose,* partie de Jehan de Meung, v. 21292 et suiv.

56. VIOLLET-LEDUC, *Op. cit.*, t. II, p. 298-300.

57. V. *supra,* note 53.

58. Dans son *Histoire de l'art égyptien* (peinture), M. Prisse d'Avesnes a reproduit deux joueurs de harpe de Ramsès III (XXe dynastie). L'une des harpes est garnie de onze cordes, et sa hauteur est d'environ 2 mètres; la seconde, quoique plus petite, a treize cordes.

59. E. DE COUSSEMAKER, *Essai sur les instruments de musique au moyen âge,* dans les *Annales archéologiques,* de Didron, t. III, p. 148.

60. La harpe était l'instrument favori des Barbares du Nord. Fortunat dit dans la préface de ses poésies : « Sola sæpe bombicans barbaros leudos harpa relidebat », et dans le livre VII, 8 :

Romanusque lyra, plaudet tibi Barbarus harpa,
Græcus Achilliaca, chrotta Britanna canat.

61. Martin Gerbert, *De cantu et musica sacra.*

62. E. de Coussemaker, *loco cit.*, p. 149.

Les Irlandais et les Bretons passaient pour les plus habiles harpeurs. Le souvenir de l'instrument favori des fils de la verte Érin s'est conservé dans les armoiries du royaume d'Irlande, qui sont *d'azur à la harpe d'or cordée d'argent.*

63. Viollet-Leduc, *Op. cit.*, t. II, p. 253.

64. « Citole. Nom qu'on donnait dans le moyen âge à la cithare. » Littré, v° Citole.

« Citole, *citolle :* instrument de musique à cordes, que Borel dérive de *cythara,* espèce de sourdine longue et étroite. » Roquefort, *Gloss.*, v° Citole.

65. « Il y a deux sortes de crouth, lesquelles appartiennent à des époques différentes. Le plus ancien de ces instruments est le *crouth trithant,* c'est-à-dire le crouth à trois cordes; il est vraisemblable que c'est celui-là dont parle Venance Fortunat (évêque de Poitiers, 565). Peut-être même ce crouth primitif n'avait-il que deux cordes, comme en eurent longtemps après d'autres instruments. Un manuscrit du onzième siècle, qui provient de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges (Bibl. nat., latin, n° 1118), contient quelques figures d'instruments grossièrement dessinées, parmi lesquelles il s'en trouve une qui représente un personnage couronné, lequel tient de la main gauche un crouth à trois cordes qu'il joue avec l'archet de la main droite. L'instrument se reconnaît à l'échancrure par où passe la main pour poser les doigts sur les touches. » F. J. Fétis, *Antoine Stradivarius, origine et transformation des instruments à archet.* Paris, Vuillaume, 1856.

Au crouth à trois cordes succéda le crouth à six cordes, dont les ménétriers de la principauté de Galles et de l'île d'Anglesey se servaient encore au siècle dernier et dont quelques-uns font peut-être encore usage de nos jours. En dernier lieu, c'est une espèce de violon en forme de carré long et garni de cordes élevées sur un chevalet. Les cordes furent successivement au nombre de trois, de quatre et enfin de six, dont deux se jouaient à vide. Le jeu de cet instrument présente plus de difficultés que celui du violon, parce qu'il n'a pas d'échancrure pour laisser passer l'archet.

M. Fétis pense que le crouth est le type primitif, en Occident, des instruments à archet. « Mais cet instrument, dit Viollet-Leduc (*op. cit.*, t. II, p. 266), peu usité en France à la fin du onzième siècle, était remplacé par la rubèbe ou la gigue, instrument à archet, monté à trois cordes, puis par la viole ou vièle, montée à quatre et même à cinq cordes.

Rappelons ici que l'archet n'était point connu des anciens. Il n'en existe, en effet, aucune trace dans les monuments écrits ou figurés des Orientaux, de l'Égypte ou de la Grèce. On le trouve en Occident au sixième siècle; mais tout porte à croire qu'il remonte à une époque plus reculée. Nous avons vu plus haut (note 60) que Fortuna parle de la *chrotta*.

66. « Epistota 89. inter illas quæ Bonifacii Moguntini Archiep. nomine editæ sunt : *Delectat me quoque Cytharistam habere, qui possit cytharizare in cithara, quam appellamus Rothæ, quia citharam habet.* » (Du Cange, *Gloss.*, v° Rocta.)

67. Roquefort, *De l'état de la poésie françoise*, p. 107, et *Gloss.*, v° Rote.

On appelait *rotruenges* des chansons à ritournelle qu'on chantait en s'accompagnant de la rote :

Ge sai contes, ge sai fableax,
Ge sai conter beax dix noveax,
Rotruenges viex et noveles
Et sirventois et pastoreles.

(*La Response de l'un des deux Ribauz*, dans Jubinal, *Op. cit.*, t. III, p. 11, 12, vers 109-112.)

68. E. de Coussemaker, *loco cit.*, t. III, p. 84-87.

Les deux manuscrits cités par M. de Coussemaker (p. 84, 85) donnent le dessin d'un autre instrument d'une forme à peu près semblable. Il es appelé dans le premier : « nabulum filii Jesse apud Hebreos » ; dans le second : « psalterium in modum clypei. » Le nombre des cordes est différent dans les deux manuscrits.

« Le nable, *nabulum*, dit le même auteur (*ibid.*, p. 87), était un instrument à cordes, composé d'une boîte sonore triangulaire, dont l'un des angles était souvent légèrement aplati ou arrondi. Les cordes étaient placées sur la face supérieure et perpendiculairement au côté opposé de l'angle aplati. Il est facile de voir que c'est l'instrument qui, aux quatorzième et quinzième siècles, fut appelé psaltérion, avec cette différence qu'alors les cordes étaient placées, non perpendiculairement, mais parallèlement, au contraire, à la face opposée de l'angle tronqué. »

On trouve des représentations du nable dans un manuscrit de Boulogne, dans un autre d'Angers et dans un troisième d'où Strutt a tiré les instruments de musique de la planche XIX de son *Angleterre ancienne* (trad. de l'anglais. Paris, Maradan, 1789, 2 vol. in-4°).

69. Le luth primitif est probablement l'*eoud*, instrument en usage chez les Arabes et chez quelques autres peuples de l'Asie. L'*eoud* a la forme d'une moitié de poire coupée de haut en bas ; il est garni d'un long

manche divisé en treize parties par des filets qui indiquent la position des doigts. Les cordes, au nombre de quatorze, sont doubles pour chaque note et ne donnent que l'étendue d'une octave. On les attaque avec une plume taillée et arrondie par le bout.

70. Tels sont la *pandore,* la *mandore,* la *mandoline,* le *calascione,* le *théorbe,* l'*archiluth.* V. Gustave Chouquet, *Op. cit., passim.*

71. G. Chouquet, *ibid.,* p. 42. On lit dans le *Dictionnaire des arts et métiers,* publié en 1767 et cité par Littré : « Les monocordes, appelés aujourd'hui clavicordes... sont agréables quand on les joue tout seuls... c'est dommage que ces sortes d'instruments ne soient pas connus en France ; on en fait d'excellents dans la haute Allemagne. »

72. E. de Coussemaker, *loc. cit.,* t. III, p. 149.

73. Du grec et du latin *cithara,* s'est formé l'italien *chitarra,* d'où l'espagnol et le portugais *guitarra,* le provençal *guitara* et le français *guitare.*

74. Roquefort, *De l'état de la poésie françoise,* p. 110.

75. « Morisque : Moresque, sorte de danse à la manière des Maures, ce qui vient des Maures... » Roquefort, *Gloss.,* v° Morisque. V. aussi Littré, au même mot.

Morache est encore un nom de famille dans le midi de la France, qui a dû, dans le principe, être porté par des individus d'origine *moresque.*

76. Le tympan de l'église de la Lande-de-Cubzac (Gironde), qui date de la fin du treizième ou du commencement du quatorzième siècle, est la traduction figurée de presque tout le premier chapitre de l'Apocalypse. On y remarque, entre autres, un musicien pinçant d'une harpe à dix cordes et un personnage dansant (la jambe gauche est brisée, mais devait être levée) qui joue d'un violon à cinq cordes. (*Bulletin monumental,* t. XV, p. 187.)

77. A l'église de Norrey (Calvados), monument très-remarquable par ses sculptures du commencement du quinzième siècle et bâti par l'abbaye de Saint-Ouen de Rouen qui en avait le patronage, se trouvent, à l'intérieur de l'édifice, les curieuses figures de deux musiciens. L'un joue d'une espèce de cornet, et l'autre d'un instrument de la famille des violes, mais sans échancrure sur les côtés. Le manche est très-court, et le nombre des cordes est de cinq. (*Bulletin monumental,* t. VIII, p. 440.)

78. Toutefois la *vielle* était connue dès le onzième siècle. La Borde, *Op. cit.,* t. I, p. 305, en donne un dessin d'après un manuscrit du quatorzième siècle de la Bibliothèque du Roi, n° 7, 211.

La vielle est dérivée de l'*organistrum,* dont on voit une figure sculptée sur un chapiteau de l'église de l'ancienne abbaye de Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure). L'organistrum avait la forme d'une guitare

gigantesque, percée de deux ouïes et garnie de trois cordes qu'une roue à manivelle mettait en vibration. Le long du manche étaient disposés huit filets mobiles qui se relevaient ou s'abaissaient au gré de l'exécutant et formaient ainsi des espèces de touches. Ce mécanisme permettait de varier les sons et probablement de produire plusieurs notes à la fois. Le jeu de cet instrument exigeait deux musiciens, l'un faisant mouvoir les filets et l'autre tournant la manivelle. V. le dessin du chapiteau de Boscherville dans le *Bulletin monumental,* t. XI, p. 157.

79. « Rubebe, *rebec, rebube, rubec :* violon; ce mot vient de l'arabe *rebab,* qui a la même signification. » Roquefort, *Gloss.,* v° Rubebe.

80. La Borde, *Op. cit.,* t. I, p. 77.

81. « Guigerne, pour *guiterne :* La guitare, instrument de musique à cordes; cithara. » Roquefort, *Gloss.,* v° Guigerne.

82. Cf. le suédois *giga,* guimbarde, et l'islandais *gigia,* violon.

Littré dit, en donnant l'étymologie de *gigue,* danse : « *Gigue* a été dit de l'ancien instrument à cordes *gigue;* provenç. *gigua, guiga;* esp. et ital. *giga;* du h. allem. *gîge;* allem. moderne *geige,* violon. »

83. Du Cange, *Glossar.,* v° Organum.

84. Roquefort, *Gloss.,* v° Douçaine. V. *supra,* note 38. Le même philologue se contente de dire : « Cyphoine, *cyphonie :* Instrument de musique; *symphonia.* » *Ibid.,* v° Cyphoine.

85. « Symphonia : Instrumentum musicum de quo sic Isidorus lib. 2 Orig. cap. 21 : *Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte, pelle extensa, quam virgulis hinc et inde Musici feriunt. Fitque ex ea concordia gravis et acuti suavissimus cantus. Ugotio : Tympanum quoddam instrumentum musicum, vel pellis, vel corium, vel ligno ex una parte concentum vel contextum, et dicitur sic quod tinniat, vel dicitur sic à tinton, quod est medium, quia est medium. Est enim media pars symphoniæ in similitudinem cribri, et virgula percutitur ut symphonia.* Glossæ antiquæ Mss. *Tibia, symphonia.* Glossæ Isonis Magistri : *Sistrum, tuba, genus symphoniæ.* Alibi : *Symphonia, tuba,* ad istud Prudentii lib. 2. in symm.

Fluctibus Actiacis signum Symphonia belli
Ægypto dederat, clangebat buccina contra.

« Mamotrecus ad I. Paralipom. cap. 12. *Liris, id est Symphoniis.* Daniel cap. 3. *In hora, qua audieritis sonitum tubæ, et fistulæ, et cytharæ, et sambucæ, et psalterii, et symphoniæ, etc.* S. Augustinus in Psal. 41. *Festa cum hic homines celebrant suæ luxuriæ, consuetudinem habent constituere organa ante domos suas aut ponere symphoniam, vel quæcumque musica ad luxuriam servientia et illicita.* Fortunatus, lib. 4. de Vita S. Martini:

Donec plena suo cecinit symphonia flatu.

« Galfridus de Vino salvo in Poëtria Ms. seu de Coloribus Rhetoricis :

Cymbala præcara, concors symphonia, dulcis
Fistula, somniferæ citharæ, vitulæque iocosæ.

« Nicolaus de Braya in Ludovico VIII:

. . . . . « *Non sistrum defuit illic,*
Tympana, psalterium, cithara, symphonia dulcis.

« Occurrit præterea apud S. Hieronymum in Epistola ad Damasum Vetus poëta Gallicus in poëmate, cui titulus, *le Lucidaire :*

Psalteres, harpes et vieles,
Giges, et chifonies beles. »

Du Cange, *Glossar.*, v° Symphonia.

86. La Borde, *Op. cit.*, t. I, p. 292.

87. *Œuvres complètes de Rutebeuf*, t. I.

88. V. *supra*, note 78.

89. *La Vie vaillant du Guesclin*, par Cuvelier, v. 10050 et suiv.

90. Bibliothèque nationale, 1440 environ.

91. Viollet-Leduc, *Op. cit.*, t. II, p. 247-250.

92. Un des manuscrits de la *Prise d'Alexandrie* donne la variante *intovon*, peut-être pour *intonon*. On sait qu'à l'origine le mot grec κανὼν (règle) servait à désigner une ligne tracée à la main et correspondant à une corde tendue que l'on divisait par parties représentant les intervalles admis dans la musique. *Intonon*, mot qui, d'ailleurs, ne se rencontre nulle part, aurait pu servir à désigner le *canon*.

93. Henri Lavoix, *Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*. Paris, F. Didot, 1878, in-8°, p. 8.

94. Tout le monde connaît le tambour de basque, sauf peut-être les Basques, dont on a donné le nom à cet instrument sans qu'on ait jamais pu savoir à quelle occasion. Quoi qu'il en soit, cette espèce de tambour figure dans les bas-reliefs et les peintures antiques.

95. « Tymbre, sorte de tambour. Voici comment s'exprime le traducteur du Psautier (Bibl. nat., fonds Notre-Dame, n° A. 27, folio 135), et la manière dont il commente le verset 26 du psaume 67 : *Prævenerunt principes conjuncti psallentibus, in medio juvencularum tympanistriarum.*

« Li prince de seinte Eglise, ce sunt li Apostre : *prævenerunt*. Vindrent avant les autres, avant çaus de cui il dist qu'il sereient teint de lor sanc et des autres qui seront de meneur merite. *Conjuncti psallentibus*, joint as chantanz, auvec çaus qui chanterent; mais icil chantant que il met ci,

senefient çaus qui par la doctrine des Apostres funt les bones uevres en qui Diex se delite, si com li uem (l'homme) fet ou son de la harpe, u des orgres, u d'autres estrumenz : encor mostre il après quel chanteeur ce furent à qui ils furent joint. Ce sera, fet-il, *in medio juvencularum tympanistriarum,* ou milieu des jeunes meschinettes *tymbrerresses.* Ce est entre ces qui seichent et mortefient en aus le vices de lour char. Car ce senefie li *tymbres,* qui est uns estrumenz de musique qui est couverz d'un cuir sec de bestes. Mès icez apele il meschinetes, ne mie umes (homme) par la feblece d'aus ; car cil qui après les Apostres vindrent, ne furent si fort com il, ne si parfit, mès por ce qu'il aveit pallé de *tymbrerresses,* que l'en ne quidast qu'il vousist que on entendiest à l'esbaneiement dou siecle, et si mostre où cil chanz deit estre.

« Les usages de la vicomté d'Auge à Rouen (sans doute Roquefort à voulu dire de la vicomté de l'Eau) démontrent encore que cet instrument n'étoit appelé *tymbre* que parce qu'il étoit couvert de peau. Les tymbres d'imprimerie ont été ainsi nommés par la même cause. Le *Roman de la Rose* parle en ces termes des danseurs qui se servoient de petits tambours :

. . . . . Qui ne finoient de ruer
Le tymbre en haut, et recueilloient
Sur un doi, que onques defailloient.

Roquefort, *De l'état de la poésie françoise,* p. 126, 127.

96. Du Cange, *Glossar.,* v° Cymbalum.

97. Roquefort, *De l'état de la poésie françoise,* p. 126.

98. V. ce que La Borde, *Op. cit.,* t. I, p. 262, dit de la timbale ou *nagareet* des Abyssiniens.

99. Viollet-Leduc, *op. cit.,* t. II, p. 243. V. aussi Roquefort, *Gloss.,* v° Nacaire, et Wachter, *Glossarium Germanicum,* v° Nacaria.

100. « Nacara, crotalum, vel tympani species... Scriptor infimi ævi in codice Ms. 1343. Biblioth. Regiæ fol. 81. *Quidam sambuco jocabant, gravatos dulciter recreantes : quidam nacaria baculabant, magnum sonum facientes,* etc. Petrus de Valle in Epist. 6. ita appellari ait *Tamburlorum* seu tympanorum bellicorum speciem, qua equitatus militaris Alemannicus, Septentrionalis præsertim uti solet (*Tamburi à cavallo, che noi in Italiano chiamamo Nacchere*) tymbales nostri vocant. Sanutus, l. 2. part. 4. c. 20. 21. Sint quatuor tubatores, tibicines, tibiatores, et qui sciant pulsare Nacharas, Tympana seu Tamburla... » Du Gange, *Gloss.,* v° Nacara. — « Nactarius, vel potius *Nacarius* aut *Nacharius,* tympanotriba, Gall. *Timbalier.* » *Ibid.,* v° Nactarius.

101. V. Du Cange, *Glossar.,* v° Tintinnabulum, et Viollet-Leduc, *Op. cit.,* t. II, p. 254.

102. Dans le *Roman de la Rose*, v. 21537 et suiv., Jehan de Meung, en parlant de Pygmalion devenu amoureux de la statue qu'il avait faite, donne le nom d'*orloges* au carillon.

103. C'était peut-être quelque instrument analogue aux xylophones et autres qui de temps en temps ont une existence éphémère.

Émile Travers.
Secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Caen, correspondant du Comité.

XIII

CARRELAGE DE L'ÉGLISE DE BELLEPERCHE

TREIZIÈME SIÈCLE.

Les instructions adressées par les soins du ministère des Beaux-Arts pour diriger, dans les réunions générales de la Sorbonne, les travaux des Sociétés, donnent une place d'honneur à l'étude de la céramique. L'année dernière, M. Ed. Forestié, secrétaire de la Société Archéologique de Tarn-et-Garonne, a présenté l'histoire rapide de cette branche de l'art dans notre département. Je ne prétends pas revenir sur un travail traité avec une incontestable compétence par l'auteur des *Anciennes Faïenceries de Montauban*, mais il peut être intéressant d'étudier un point qui n'a été qu'indiqué.

Je veux parler des carrelages *incrustés* et *émaillés* [1], qui, dans nos édifices du Moyen Age, concouraient si puissamment par leur dessin et leur couleur à l'harmonie générale.

Les provinces du Nord ont offert de nombreux exemples de ces pavages multicolores; jusqu'à présent, le Midi s'était montré plus pauvre, et M. A. Ramé avait pu, avec raison, constater que, sous ce rapport, les artistes du Nord semblent avoir été plus inventifs et plus féconds. Je puis, toutefois, aujourd'hui citer deux grandes

[1] *Vernissé* serait plus exact.

églises abbatiales, construites au treizième siècle, dans le territoire actuel du Tarn-et-Garonne, et qui furent alors dotées d'un important carrelage émaillé.

Pour l'une d'elles, celle de Belleperche, il me sera facile de fixer une date, et en montrant de nombreux spécimens de carrelage, d'en indiquer les dispositions anciennes, tout au moins dans la nef.

Dans la première moitié du douzième siècle, les Cisterciens avaient fondé les abbayes de Belleperche et de Grandselve, dont la prospérité fut grande dès les premières années de leur existence. Cette dernière a été complétement détruite à la Révolution. Quelques carrelages retrouvés parmi les débris prouvent cependant que le sol des églises de ces deux monastères eut un revêtement semblable exécuté dans un temps rapproché par les mêmes ouvriers usant de matières analogues [1]. Je dirai, tout de suite aussi, que la belle église des Cordeliers de Toulouse, si malheureusement détruite en 1871 par un incendie, avait reçu dans ses chapelles des carreaux du même genre. Quelques-uns ont été recueillis sous les décombres fumants et publiés par M. Alquier dans le *Recueil* de l'Académie des sciences de Toulouse [2].

En 1263, l'église de Belleperche venait d'être élevée avec une grande magnificence, *opere sumptuosa*, disait la bulle du pape Urbain IV accordant quarante jours d'indulgence aux fidèles qui assisteraient à sa dédicace. Cette cérémonie eut lieu sous l'abbatiat de Guillaume Geoffroy ou Jauffre, qui gouverna avec éclat le monastère jusqu'en 1292, époque de sa nomination à l'évêché de Bazas. L'histoire a enregistré les actes de cet abbé; les habitants de Saint-Porquier, de Pomaret et de Larraset vécurent longtemps soumis à des coutumes qu'ils tenaient de lui, et le marbre nous a conservé ses traits, ses armes et son nom gravés sur une pierre tombale. Longtemps placée devant l'autel majeur, cette dalle funèbre fut arrachée du sol par les réformés et retrouvée dans les ruines de l'église, « *in ruderibus ecclesiæ* », dit le *Gallia;* elle dut reprendre sa place d'honneur dans le chœur en attendant les nouveaux orages de la fin du siècle dernier. Aujourd'hui, entourée des restes du carrelage de Belleperche, elle occupe le centre de la

[1] L'église de Grandselve fut consacrée en 1252, celle de Pelleperche en 1263.
[2] Année 1878, t. X, p. 399.

salle du Prince Noir à l'Hôtel de ville de Montauban, où est établi notre Musée archéologique. Cette effigie intéressante pour l'histoire du costume est reproduite fidèlement planche Ire. Elle est accompagnée de l'écusson du prélat qui porte une croix pleine et une orle chargée de quatorze besants. Cet écusson se retrouvant plusieurs fois répété dans le carrelage, et l'église ayant été terminée sous le long abbatiat de Guillaume Jauffre, la date de l'exécution de l'œuvre qui nous occupe doit être fixée peu après au commencement de la seconde moitié du treizième siècle. Au besoin, la croix de Toulouse multipliée à l'envie rappellerait les largesses des comtes de ce nom et le legs de Raimond VII employé pour terminer l'édifice.

Durant près de quatre siècles la paix du monastère fut souvent troublée, et le pas des hommes d'armes dut se marquer plus rudement que la sandale des moines sur le carrelage historié; en maint endroit l'émail était usé, et bien des briques faisaient défaut, mais les largesses des derniers descendants des fondateurs, les seigneurs d'Arcombald, se firent sentir. L'abbé Jean III de Cardaillac répara l'église vers 1520 et dut faire alors exécuter, pour combler les vides, de nouveaux carrelages qui, suivant le goût du temps, reproduisirent en faïence peinte la fleur de lis et les quatre-feuilles des plus anciens. Je les ai retrouvés en place au milieu de ces derniers.

Ni les uns ni les autres n'ornèrent longtemps la nef de l'église. Celle-ci fut abattue en 1572 avec une partie des bâtiments réguliers par le farouche Terride. Avec des jours meilleurs, vers la fin du même siècle, les moines, dont le nombre était réduit, ne relevèrent probablement qu'une partie de leur ancienne église. Le bas de la nef dut être abandonné, le terrain nivelé, et c'est après trois cents ans d'ensevelissement sous un mètre cinquante centimètres de terre que j'ai eu, dans des fouilles que je fis exécuter en 1876, la surprise de retrouver le carrelage qui fait l'objet de cette communication. Surprise et joie mêlées à la tristesse que causent les dévastations.

La description de cette œuvre importante sera rapide. Je n'ai rien retrouvé au sanctuaire que les restes d'un dallage de pierre replacé sans doute à la fin du seizième ou au commencement du dix-septième siècle.

La nef centrale et les collatéraux qui l'accompagnaient étaient

divisés par quatorze bandes de largeur à peu près égale qui couraient de l'entrée au chevet. Ces bandes, formées de briques sans mélange de pierre, étaient séparées par des bordures de quatre-feuilles, de doubles fleurs de lis encadrées de losanges, de séries de croix de Toulouse, etc.

Des rinceaux ou des damiers recueillis parmi les débris avaient dû être placés dans le sanctuaire et entourer peut-être des pierres tombales ou des rosaces dont quelques-unes de nos briques fournissent les éléments.

Les bandes qui occupaient le centre de l'église étaient les plus riches; des fleurs de lis plus ou moins ornées ou des croix de Toulouse alternaient avec des feuilles de laurier posées en sautoir. Ces carreaux étaient placés en losange, ceux qui étaient sans incrustation offraient une surface colorée en vert ou en jaune.

Il n'y a rien de nouveau à indiquer pour le mode ou le procédé de fabrication, qui consistait dans les quatre opérations suivantes : moulage de la brique, estampage, remplissage des creux, battage et enfin émaillage.

Parfois une couche de terre fine noirâtre était posée sur l'argile de manière à couvrir les fonds. Les creux étaient toujours remplis de terre blanche colorée en jaune brillant, quelquefois en vert par un vernis plombifère.

M. Darcel, qui a bien voulu dans la *Revue des Sociétés savantes* féliciter notre compagnie du zèle qu'elle a apporté à la conservation de ce précieux pavage, refuse à sa couverte brillante le nom d'*émail*, pour ne lui attribuer que celui de *vernis* au *plomb*. En acceptant l'opinion du savant membre du Comité, nous rappellerons seulement que la plupart des carrelages *dits émaillés* étaient fabriqués dans les mêmes conditions que le nôtre.

Une des planches jointes à ces notes donne au lavis le dessin des divers carreaux retrouvés à Belleperche; sur la planche 1re, j'ai essayé de rendre l'effet de la couleur par de l'aquarelle.

On sent dans le choix des figures le désir qu'avaient les Cisterciens de se conformer aux prescriptions de saint Bernard en évitant « les anges et les saints » en même temps que les « monstruosités ».

Les fleurs de lis jouent un grand rôle dans la décoration; on en retrouve toutes les variétés : un *créquier* et un écu *fuselé* rappellent,

de même que les armes de Guillaume Jauffre, le souvenir des bienfaiteurs de l'abbaye.

La faune est peu représentée : trois poissons, peut-être des *perches?* une oie les ailes éployées, indiquent probablement les produits du fleuve qui baigne les murs du monastère et des *granges* qui devaient alors, comme de nos jours les métairies, fournir les oies justement célèbres du bassin de la Garonne. Puis encore, un renard assis devant une cigogne ou une grue (un des fabliaux du Moyen Age), un chasseur, armé d'une pique et sonnant de la trompe, précédé d'un chien; des oiselets enfin, perchés sur les branches ou les pétales des fleurs de lis.

Les combinaisons géométriques se rencontrent fréquemment.

Il suffit, du reste, de jeter les yeux sur une des planches ci-jointes pour se rendre compte des dessins employés dans ce carrelage, dont l'effet d'ensemble est vraiment digne de remarque et dont l'imitation est facile pour l'industrie qui aime, de nos jours, à reproduire des modèles anciens.

Les carreaux ont de 11 à 12 centimètres de côté et une épaisseur d'environ 2 centimètres et demi; les bordures sont quelquefois formées par des carrelages oblongs et plus étroits.

Signaler à l'abbaye de Moissac des carrelages du treizième siècle serait ajouter à cette étude consacrée à Belleperche, mais prouverait encore que nous n'avons pas été au Moyen Age déshérités de ce riche élément de décoration pour nos monuments.

F. Pottier,
Président de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

XIV

LA ROYAUTÉ DES BRAIES

CONCOURS ANNUEL ET RÉGIONAL DE SPECTACLES A LAON

PENDANT LES QUINZIÈME ET SEIZIÈME SIÈCLES.

On sait quelle ardente passion poussa, pendant les quinzième et seizième siècles, les populations urbaines de la Flandre, de l'Artois, du Hainaut et de la Picardie vers le Théâtre et ses manifestations de tous genres : Mystères ou drames religieux, Monstrances ou Allégories, Sotties, Folies et Farces. En cet ordre d'idées, l'histoire de ces provinces n'est plus à faire. Celle, au contraire, des contrées très-voisines, comme le Soissonnais, la Brie, la Champagne et le Laonnois, est bien moins riche et complète.

Il paraîtrait donc admissible, à première vue, que le nord extrême de la France aurait plus aimé, fréquenté et multiplié les représentations théâtrales, quelles qu'elles fussent, que ne l'avaient fait, au moins d'après les publications sur la matière, les contrées plus avancées vers l'est.

Peut-être l'infériorité de ces dernières pourrait-elle ainsi s'expliquer : ou les sources locales et municipales surtout n'y ont point été étudiées assez à fond; ou elles sont moins riches en documents; ou l'on n'a pas envisagé sous leur vrai jour certains de ces documents, et, par conséquent, on n'a pas tiré tout le parti possible de ceux qui avaient eu une vraie valeur au point de vue des origines du Théâtre. Comme preuve, je puis citer en exemple un grand fait qui n'a pas eu la notoriété qu'il méritait et sommeille dans l'oubli depuis plus de vingt-cinq ans.

Le classement des archives municipales de la ville de Laon fut entrepris vers 1857 par M. Matton, archiviste de l'Aisne, aidé de M. Desaint, son adjoint. L'inventaire des comptes des receveurs des deniers communs fournit bientôt de nombreuses quittances

qui contenaient les plus amples renseignements sur les spectacles pendant tout le cours des quinzième et seizième siècles, sur leurs acteurs, sur la part que la cité prenait dans leurs exercices scéniques par ses subventions en nature et en argent, tous détails ayant déjà une véritable importance; mais ce qui était bien autrement neuf et considérable n'avait pas été mis en lumière par la publication pure et simple de ces précieuses quittances seulement classées par ordre de dates et restées sans commentaires ou mise en scène. Ce qui donc n'avait pas été placé en relief, c'est le caractère de périodicité annuelle, normale et officielle, qui faisait d'une suite de manifestations beaucoup plus que séculaires une véritable institution municipale avec sa pérennité durable et indiscontinue, avec sa direction dont le nom et la mission ne changèrent jamais, avec son fonctionnement toujours et exclusivement tourné vers les jeux du théâtre, avec ses bandes de comédiens accourant chaque année de tous les points de la contrée et de villes qui se faisaient un plaisir, presque un devoir et un honneur, de répondre aux appels réguliers d'une d'entre elles se constituant en centre d'attraction et d'expansion intellectuelles et littéraires.

L'histoire du Théâtre dans les provinces du nord extrême de la France contient d'assez nombreux détails sur les rapports qu'entretenaient, à l'époque dont nous nous occupons, plusieurs villes au point de vue de certaines solennités dramatiques qui sont déjà des concours au petit pied. Leurs archives en ont conservé des souvenirs utiles. De cité à cité on s'adressait des invitations pour des représentations où l'on convoquait les compagnies voisines d'acteurs bourgeois par des messagers que les villes invitées étaient tenues à récompenser richement. Ces visites entre compagnies locales d'acteurs ne constituent que des rapprochements circonstanciels et non, comme à Laon, un concours périodique et régional, comme on dit aujourd'hui concours régional d'agriculture, concours régional d'orphéons. En l'absence de documents assez nombreux et sérieusement probants, ces relations entre villes possédant des compagnies dramatiques semblent ne pas affecter ce caractère d'institution régulière, durable, périodique et normalement annuelle, caractère que je rencontre et signale à Laon, et qu'il est nécessaire d'établir sur des bases authentiques et indiscutables.

A un moment donné, la vieille cité de Laon fut un centre actif

de développement pour le Théâtre et créa, en vue de ce développement intellectuel une institution municipale et d'une utilité incontestable. C'est la *Royauté des Braies* avec des fêtes périodiques, ou concours annuels pendant lesquels toutes les « bendes », compagnies et confréries de comédiens de la contrée se réunissaient pour donner des spectacles. Ce concours durait trois jours, et les populations y étaient libéralement convoquées. Elles y accouraient de loin avec ardeur, elles-mêmes, et grâce à leur animation, composant un spectacle des plus intéressants et dont l'histoire générale du Théâtre ne connaît peut-être pas d'autre exemple, au moins d'exemple aussi complet et frappant par son ensemble, se développant avec une telle ampleur et aussi sérieusement constaté dans ses détails.

C'est ici qu'interviennent utilement les nombreuses quittances dont j'ai signalé l'apparition un peu plus haut et qui sont extraites des comptes de la ville de Laon. Elles composent une série de trente-six pièces toutes relatives aux concours annuels de la *Royauté des Braies*.

Le nom bizarre du *Roy des Braies* apparut pour la première fois dans ces communications qui, par leur seule publication, ne pouvaient suffire à mettre en valeur le vrai caractère des concours dramatiques de Laon. On voyait bien qu'autour d'un personnage à sobriquet ridicule se concentraient fréquemment des compagnies de comédiens venant des villes voisines; mais, de prime abord, le surnom fantaisiste du président de ces réunions sembla autoriser à penser que, sous cette direction à dénomination peu sérieuse, il ne se dût jouer exclusivement que Farces, Sotties et Folies. La première pensée dominante fut que jadis on se livra sans doute, autour de ce *Roy des Braies* (en patois local, *des culottes*), à trop d'insanités, à trop de sottises dérivant de *sotties*, à trop de folâtreries trop gauloises et « balivernes en manière de singes verds ». Les mots de *Royauté des Braies* appelaient trop facilement l'idée de *Royauté débraillée*. Comme chaque quittance portait mention d'une notable quantité de pots de vin distribués aux frais de la ville, on crut alors facilement que, à la suite de ces « beuveries » réputées pour pantagruéliques, on avait dû jadis inventer sans nul doute ce dicton populaire : « *Se donner une* « *braie* », comme aujourd'hui l'on dit parmi les basses classes :

« *Se donner une culotte.* » Ainsi, et dès la première heure, fut compromise la précieuse collection des quittances de la *Royauté des Braies*. Elle prêta à sourire pour un instant et fut oubliée.

Je ne crois ni à une *Royauté débraillée*, ni à l'extravagance systématique d'une confrérie de *Fous*, ni aux trop copieuses libations. Le nom de *Roy des Braies* est un de ces sobriquets railleurs dont le moyen âge affubla toutes les compagnies d'archers et d'arbalétriers, aussi bien que celles de comédiens. La signification, — si tant est qu'il se trouve là une signification précise dans le sens de ce mot, — échappe à l'analyse et à l'histoire. Il y a eu certes, aux réunions dramatiques de Laon, des distributions de vin; mais c'est le *Vin d'honneur* si en honneur en ces vieux temps. Il y aura des festins; mais on s'en est toujours donné entre confrères. Il y aura du bruit, des éclats de rire, de la grosse gaieté; cela nous étonne, nous qui sommes si peu gais et qui ne savons plus rire. *Braie* comportera-t-elle toujours *Débraie?* Rien ne le prouvera; mais ce qui résultera de cette étude, c'est le concours régulièrement périodique et annuel de spectacles qui ne seront pas uniquement et exclusivement comiques. Les *ludi théâtrales* y affecteront tous les genres et comporteront même les *ludi larvales*, et les compositions sérieuses y coudoieront la mascarade et la petite pièce, aussi la pantomime ou mystère sans parler. Les bandes de Chauny accourant fréquemment à Laon, il n'est pas étonnant que les *Trompettes-Jongleurs*, ces beaux diseurs de balivernes de Rabelais, ces grimaciers de fondation selon le vieil historien Pasquier, donneront des assauts de grimaces, de jongleries et désarticulations; mais ils amènent avec eux les confrères de la Passion, de Chauny aussi, qui « jouent de personnaiges ». Les *Fous* et les *Innocents* de Laon lutteront bien par les carrefours à qui « fera la plus belle « grimace »; mais les « compaignons de la même ville représenteront « des Mystères ». Nous citerons des « bendes de joueurs de farces »; par contre nous en signalerons qui ne donnent que des « pyeulzetez », et le nom un peu prétentieux de la compagnie de Soissons « dicte *la Rhétorique* » est un gage de gravité. Il ne faut donc pas, seulement sur la foi d'un sobriquet comique et de fournitures de vin, affirmer que la spécialité dominante, sinon absolue, de ces réunions comportait exclusivement la raillerie, le bruit pour le bruit, l'ivresse, ses indécences et scandales.

Étudions donc sérieusement les sérieux documents et souvent les citations textuelles que nous fournissent les quittances des fonds que le receveur des deniers communs de la ville de Laon versait entre les mains des *Roys des Braies* à titre de subvention municipale. Comme en ces temps si féconds en quittances détaillées et instructives, les nôtres, pressées et nombreuses, se suivent, se commentent et s'expliquent, se complètent de façon que, étudiées à fond, interrogées avec soin, elles fournissent assez d'éléments subtantiels pour la recomposition d'un grand ensemble, de ce que je n'ai pas craint d'appeler un grand fait utilisable au profit de l'histoire générale du Théâtre. Faisons-les donc parler en leur demandant tout ce qu'elles peuvent nous apprendre, mais aussi rien autre chose que ce qu'elles veulent dire.

La première de ces quittances est datée de 1410, et la dernière de 1541. Nous fournissent-elles exactement l'époque de naissance et de mort pour l'institution municipale des concours dramatiques de Laon? Je ne le crois pas. A la date de 1410, elle est déjà trop bien organisée pour qu'on puisse tenir sa création comme récente, et en 1541 elle se montre trop vivace pour avoir expiré subitement. On peut admettre simplement que les documents manquent avant la première de ces dates, comme ils font défaut postérieurement à la seconde. Prenons donc les fêtes de la *Royauté des Braies* à leur première apparition dans l'histoire locale, c'est-à-dire à la date officielle de 1410.

Il est dès lors établi que, d'habitude et de tradition plus ou moins antiques, il existait à Laon un concours de confréries dramatiques se réunissant annuellement, selon cette affirmation d'une quittance de 1496 ainsi rédigée : « ...La feste des bourgeois et « habitants de la ville et cité du dict Laon que l'on a coustumez faire « *chacun an.* » La quittance de 1497 s'exprime absolument dans les mêmes termes. Celle de 1498 va plus loin et affirme la très-longue vieillesse de ces concours « que l'on a accoustumez faire *chacun an* « *de toutte ancienneté* ». La quittance de 1500 parle aussi de la « feste du XXe que l'on a accoustumez faire *de toutte ancien-* « *netté* », ce que constatent aussi formellement les quittances de 1501, 1502 et 1509. Deux points importants nous sont d'ores et déjà acquis sans conteste : la fête du concours dramatique de la *Royauté des Braies* remonte au delà des premières années

du quinzième siècle et se célèbre chaque année sans interruption.

Les quittances l'appellent indifféremment ou *Feste du* XXe, ou *Feste du vingtiesme jour*, ou *Feste bourgeoise des vingts jours*, ou *Feste du Roy des Braies*. La quittance de 1496 fournit cette explication : c'est « *la Feste des bourgeois* et habitans de la dicte « ville et cité du dict Laon que l'on a coustumez faire chacun an à « la dicte ville au XXe jour après Noël ». Cette fête dure trois jours entiers. Les vingt jours d'après Noël ne se comptent pas toujours exactement. En 1497, la fête a lieu les 13, 14 et 15 janvier; en 1500, les 14, 15 et 16; les 12, 13 et 14 en 1510.

Elle est offerte, nous le savons déjà, à toutes les compagnies bourgeoises de comédiens de la contrée par une semblable corporation laonnoise. Le nom de celle-ci est *Mauvaise Braye* dans notre première quittance datée de 1410, et ensuite les *Brayes* toujours et simplement. Pourquoi ce sobriquet tiré du vêtement d'alors et de cette partie du vêtement? Pourquoi l'adjectif *Mauvaises* tout d'abord? Pourquoi la disparition de ce qualificatif dans toutes les quittances postérieures à 1410? Ce sont là autant d'énigmes dont la solution ne nous est pas fournie par les nombreux documents puisés dans les comptes de la cité de Laon.

La compagnie des *Braies* avait pour chef ou président un roi, le *Roy des Braies* (quittance de 1531), qui lui-même avait un grand officier nommé le *Prince connestable* (même quittance). Le *Roy* donnait des ordres aux crieurs publics et « varlets de ville ». Il avait sa musique de « ménestrez » qu'il requérait et payait (quittances de 1497, 1498, etc.). Sa puissance expirait-elle avec le troisième jour du concours réglementaire de Laon? Je la crois persistant pendant toute l'année, parce que je vois, en 1496, le *Roy des Braies* de Laon aller, avec sa bande, « jouer de personnaiges » à Saint-Quentin où, au cours de son année de royauté, il rendait la visite que les comédiens de cette ville lui avaient faite au concours du XXe de cette même année.

Le *Roy des Braies* n'était pas rééligible, car je ne vois jamais reparaître deux fois le même nom dans la liste de ces monarques dont l'omnipotence ou de trois jours, ou de douze mois, est mitigée par l'adjonction d'une institution profondément démocratique, car cette royauté était soumise au suffrage universel... de tous ses sujets, c'est-à-dire de la confrérie. (Quittance de 1489.) Le *Roi*

des Braies était toujours élu dans les derniers jours qui précédaient l'année nouvelle.

Ce n'est pas un mince personnage, celui qui va représenter la ville de Laon s'apprêtant à recevoir tant de comédiens étrangers. Le *Roy* de la « feste des XX jours » est toujours choisi parmi les notables de la cité, parmi les membres des anciennes familles, parmi les fonctionnnaires royaux ou municipaux (quittances de 1494, 1496, 1500, etc.). On lui doit le vin d'honneur. (Quittances nombreuses.) En 1410, la ville lui fait offrir « VIII pos de vin d'Ay « à XII deniers parisis le pot ». Du vin d'Ay, rien que cela! Et cependant le vignoble de Laon possédait alors certains crus de renom. XII deniers le pot, quand le vin d'honneur présenté aux compagnies du dehors ne valait que VIII deniers le pot! L'abbaye Saint-Martin de Laon lui devait de fondation un grand dîner dans la nuit d'avant le concours (quittances de 1502, 1510, 1518, 1538), et le brave monarque, tant il était bon prince, daignait agréer « la sosciété de « messieurs les officiers du Roy estant au disner ». (Quittance de 1502.) Les grands dignitaires de l'église lui envoyaient des mêts de choix; ainsi, M. l'abbé de Saint-Nicolas-aux-Bois, dans la forêt de Saint-Gobain, arrive de son monastère, le 11 janvier 1510, et tout exprès pour assister au festin de la *Royauté des Braies*. Il fait son présent au *Roy* : « Et en ce jour apporta deux piesses de « venaison à la compaignie. » C'est le *Roy des Braies* qui présente le vin d'honneur aux bandes étrangères à leur entrée solennelle en ville. C'est lui qui préside les assises dramatiques. (Quittance de 1531.)

Nous savons même en quel équipage il se rend au-devant des compagnies; car, suivant la quittance de 1509, le receveur des deniers communs paye 2 sols à maistre Jehan Clocquant « pour avoir servy à la chevauschée du *Roy des Braies* ung « barreuil » (tombereau, barreau en patois local). A Laon, ce « barreuil » équivaut au « car » ou char de l'Artois et de la Picardie. C'est un grand véhicule qu'on drapait d'étoffes et tapisseries à la façon des « cars » de Béthune ou d'Abbeville, ce qui n'est pas douteux, la ville de Laon ne faisant jamais chichement les choses. Cela n'était pas dans ses habitudes, car chaque année représente sa quittance d'une subvention de cent sols parisis versés « au *Roy des Braies* « pour lui aidier à païer ménestrez, trompettes, clarons, comme

« l'on a accoustumez faire à *tous Roys de toutte ancienneté* ». (Quittances de 1498 et 1509.)

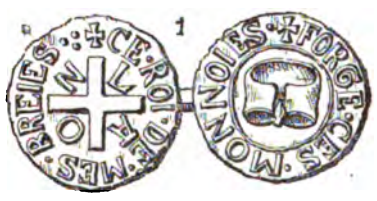
A l'aide de ces quittances, on peut constituer une liste assez nombreuse de *Roys des Braies*. Donc furent rois : en 1489, Bernard, receveur des tailles; 1494, Adam Midelet, receveur de l'Élection; 1496, Jehan Leroux, bourgeois; 1497, Jehan Beuvry; 1498, Pierre Courtier; 1499, Adam Sarrazin; 1501, Remy Lebrun, marchand bourgeois; 1503, Jehan Daubigny; 1509, Jacques de Marle; 1510, Guillaume de Beaumont; 1516, Hivart Mainon; 1517, Jehan Prévost; 1518, Adrien ou Agnan Regnier, clerc du conseil de ville; 1519, Jehan Sonnet; 1529, de Hérissart; 1530, Jehan Lamy, greffier en l'Election de Laon; 1531, Ambroise Le Sieur; 1532, Gilles Chef-de-ville; 1533, Thomas Lenain; 1539, Furcy Branche; 1540, Adam Moroy; 1541, Antoine de Marle. Le *Roy des Braies* est mort! Là se clôt la liste de ces potentats laonnois qui présidèrent si longtemps aux jeux de tant de bandes étrangères et accourues de loin avec tant de constance, ces *Roys* qui battirent monnaie ou méreaux au champ timbré d'une *braye* ou *culotte éployée,* au revers d'une *croix* ou simple ou *chargée d'une fleur de lys en abyme* et toujours *cantonée des quatre lettres du nom de Laon,* avec des légendes diverses.

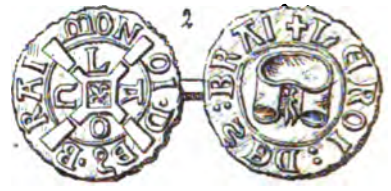
LA

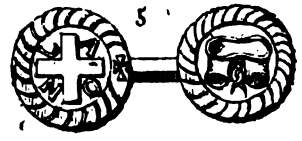
ROYAUTÉ DES BRAIES

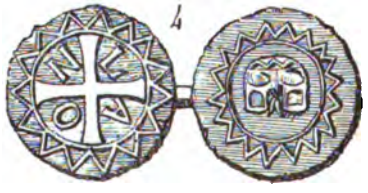
MEREAUX DE PLOMB

QUINZIÈME ET SEIZIÈME SIÈCLES









D'après les dessins de M. Cridé.

LÉGENDE

N° 1. Ce-Roi-de-mes-Braies. — Forge-ces-monnoies.
N° 2. Monnoi-des-Brai. — le roi-des-Brai. — N° 3. Le roi-des-braies.
Le roi-des-Braies. — N° 4. Laon. — N° 5. Laon (petit module).

Il n'en reste pas autant, on n'en sait pas si long de bien des conquérants. Il y a des listes de dynasties égyptiennes ou babyloniennes qui sont moins riches et complètes, et surtout leurs rois mitrés, barbus ou à pieds fourchus, n'ont peut-être pas rendu leurs sujets aussi jovialement heureux et à si bon marché.

La « chevauschée » du *Roy des Braies* (quittance de 1509) se range en bon ordre. Probablement, son héraut ou messager et ses trompettes, montés sur des chevaux, ouvrent la marche. Le Roy a

SCEAU
De la compagnie des comédiens
De Pinon (Aisne).

pris place sur « son barreuil » (même quittance), et part pour aller recevoir à la porte de la ville les compagnies étrangères prêtes à faire leur entrée, les unes à cheval, les autres en chariots, les plus voisines ayant voyagé pédestrement. C'est une scène mouvementée et surtout turbulente. On se presse, on s'agite, on se reconnaît, on s'appelle, on se serre les mains, on se range avec peine en riant et criant. Ces compagnies arrivent de Péronne, de Compiègne, de Reims, de Noyon, de Chauny, de Saint-Quentin en Vermandois, de Bohain, de Ham, de Soissons, de Vailly-sur-Aisne, de Pinon qui a

sur son sceau et probablement sur son pennon un singe mitré, crossé et assis dans une chaire richement ciselée, de Crépy en Laonnois, de Bruyères près Laon, de Nostre-Dame-de-Liesse, de Crécy-sur-Serre, etc.

Si nous avions les quittances de cent trente ans, la liste des villes qui envoyaient habituellement à Laon des députations de comédiens bourgeois serait bien autrement complète.

Enfin, le *Roy des Braies* a donné le signal de l'entrée en ville. Il conduit la marche triomphale, précédé par les « varlets de ville » en grand costume des solennités municipales, c'est-à-dire vêtus de longues robes de drap rouge et violet. (Quittance de 1571.) On remarque la « chevaulchée de Saint-Quentin commandée par son « *Prince de Jonesse,* lesquelz étoient venuz bien XXX chevaulx ». (Quittance de 1494.) C'est parmi les compagnies la plus assidue aux concours de Laon : « Ils sont venuz et comparuz à la dicte « feste des XX jours, ainsi qu'ils ont accoustumez. » (Quittance de 1483.) C'est aussi et toujours la plus nombreuse. En 1500, deux compagnies venues de Saint-Quentin amenaient « XXIIII person- « naiges » (quittances de 1500 et 1501), et n'en comptèrent jamais moins de douze. (Quittance de 1497.) Les plus nombreuses bandes ensuite sont celles de Soissons avec douze confrères, de Noyon avec autant de membres, de Chauny qui en a dix parfois. (Quittances diverses.) Parmi les bannières haut battant, on remarque surtout celle de Chauny avec son grand singe vert qui grimace et gambade comme le font ses *Adventuriers* qui s'avancent en gambadant et grimaçant aussi.

Enfin le cortége est entré en ville et défile par les rues si pittoresques alors avec leurs maisons de bois à auvents, à étages en surplomb, à sculptures tout aussi souvent effrontées que religieuses, à fenêtres étroites, à huis surbaissés. En marchant, les « bendes et « compaignies » font d'abord un beau silence; mais l'air se remplit bientôt de musiques éclatantes. « Une compaignie de trompettes « et clarons est venue à la dicte feste et ont reçue XL sols pour eulx « retourner. » (Quittance de 1509.) Saint-Quentin, qui envoyait, en 1367, des ménestriers à Cambrai pour l'entrée du roi Charles V et encore dans la même ville, en 1491, quatre joueurs « de flute, « harpe et soyette pour rescréer le peuple » (extraits des comptes de la ville de Cambrai), devait aussi faire accompagner par des musi-

ciens ses acteurs se rendant à la « feste des XX jours » de Laon. La musique du *Roy des Braies*, « ménestrez et trompettes » en 1490, « ménestriers, clarons et trompettes » en 1497, « ménestrez « et clarons » en 1501, faisait aussi merveille en tête de la procession. Dans les rangs, clercs et laïcs, « certains compaignons tant clercs « que séculiers » (quittance de 1483), s'avancent fraternellement mêlés les uns aux autres. Les gens d'église arrivent de Soissons et de Saint-Quentin. (Quittances de 1483 et 1517.) En 1529, Jacques Delobbe, prêtre, donnait quittance de la subvention de LX sols qu'il avait reçus pour les frais de voyage de sa compagnie les *Adventuriers* de Chauny. En 1511, la procession était agrémentée par la présence « d'un grant porc sengle (sanglier) » offert par les comtes de Saint-Pol et de Vendôme au *Roy des Brayes* pour servir à la « feste du XXe » et qu'on mangera « au festin d'amour et sosciété ».

On arrive enfin à la Maison de Ville où le vin d'honneur est offert aux visiteurs par le *Roy des Braies* assisté du corps de ville. En 1440, il offre « à ceulx de Sainct-Quentin VIII pos de vin, des « pos de vin du présent de la ville ». Tous les renseignements sont dans la quittance de cette année : « Chacun pos est de deux los. Le « vin est pris à l'hostel (auberge) de Pierre Lemercier. Il vaut « XVI d. le lot, et les VIII pos ont cousté ensemble X s. 8 d. pari- « sis. » Et ce n'était pas trop si les visiteurs de Saint-Quentin étaient ou vingt-quatre ou trente. En 1489, le vin d'honneur offert « à « ung certain nombre de compaignons de la ville de Soissons » consistait en « VI grans pos de vin de Beaulne à 2 sols ». Était-il de Beaune en Bourgogne, ou du cru local de Beaune du canton de Craonne en Laonnois, et qui tout récemment encore possédait un bon vignoble?

Puisque nous en sommes aux dépenses du concours « du XXe « après Noël », constatons que, pour engager les compagnies de comédiens forains à revenir dans ses murs, la ville de Laon leur accordait des subventions à titre d'indemnité de frais de route. Elle donne « à ceulx de Saint-Quentin-en-Vermandois pour leurs « peines et salaires d'avoir venuz en la ville de Laon et illec jouè « plusieurs jeux de personnaiges et y faict plusieurs aultres pyeul- « setez » deux écus d'or en 1482, « LIV sols pour deux esculz « d'or » en 1483, « LIV sols parisis » en 1484, quarante sous à une bande de Chauny et autant à une autre de Bohain en 1517. Les

Adventuriers de Chauny reçoivent cinquante sous en 1529 et la bande de Vailly pareille somme en la même année. Comme la compagnie de Soissons n'a pas trouvé à se caser convenablement en 1490, le corps de ville la loge à « l'hostel de *la Hure* » et la défraye de toute dépense. (Quittance de la même année.)

La liste est longue des sobriquets que prennent ces confréries diverses de nos comédiens bourgeois. Dans les compagnies qui, en différentes années, se dirigent du dehors sur Laon « pour servir « le *Roy des Braies* » (quittance de 1531), nous voyons figurer les *Joyeulx* de Reims en 1440, et leur chef s'appelle « *monsieur le* « *Cardinal* » ; la compagnie de gens d'église de *Soissons* nommé *Rhétorique* en 1517, avec son chef l'*Abbé* en 1490; les *Compaignons Adventuriers* de Chauny en 1529, et évidemment les *Confrères de la Passion* et aussi la grande corporation des bateleurs de la même ville bien connus danst oute la France sous les sobriquets de *Singes de Chauny* ou mieux les *Trompettes-Jongleurs* qui existaient encore dans la dernière moitié du dix-septième siècle; les *Enffans de Malvisson* de Vailly en 1529, ou autrement les *Malle-Dhuysson de Vailly* en 1530; la *Bende des Practiciens* de Soissons en 1530. Il était venu à Laon en 1440, et pour les mêmes cérémonies, « plusieurs borgeois de Sainct-Quentin conduictz par *mon-* « *sieur de Maize-teste* » , probablement pour *Mauvaise-teste*, et c'est évidemment un sobriquet de comédien; mais quel est celui de sa « bende » ? M. de *Maize-teste* était-il *Prince* de cette compagnie de *la Jonesse* de Saint-Quentin qui, en 1494, était venue à Laon au nombre « bien de xxx chevaulx » ? Était-il plutôt *Roy des Ribauds* ou *Roy des Chapels*, ces deux confréries qui purent aussi prendre part aux concours dramatiques de Laon? Quels sont les sobriquets aussi de la bande de Péronne en 1497, cette ville qui eut un *Roy des Ribauds*, de la confrérie de Noyon en 1500, de deux bandes de Saint-Quentin citées par la quittance de 1501, de celle de Liesse en la même année, de Bohain en 1511, de Ham en 1516, des petites villes de la banlieue de Laon?

Voici les noms de quelques-uns des chefs de ces nombreuses confréries d'acteurs. Nous connaissons déjà le prêtre Jacques Delobbe qui, en 1529, commandait les *Adventuriers* de Chauny. Adam Barrat dirigeait une bande arrivée de Soissons en la même année. En 1530, les *Practiciens* de Soissons avaient pour chef Robert

« Boucher, sergent », et en 1531 « Pierre Charnier, praticien en *Conrtaye* à Soissons », détails qui semblent annoncer une confrérie de clercs de la Basoche jouant des farces comme leurs confrères de Paris dont les jeux devaient bientôt être proscrits par le Parlement en 1540 sous peine de la hart, et pour excès d'opposition, satires, diffamations et effronteries. En 1530, Robillart, « clerc *ad hoc* », commandait les *Malle-Dhuyzon* (mal embouchés) de Vailly.

Par une quittance de 1525, nous apprenons que la ville de Laon fut privée du concours habituel de comédie. C'est une exception dont on doit constater officiellement la rareté dans la série non interrompue des concours annuels de jeux exclusivement scéniques. Cette lacune se démontre à l'aide de cette quittance ainsi conçue : « Les *Practiciens* s'estoient mis en frais de venir de Soissons à « Laon cuydant faire les esbastemens par eulx accoustumez, ce qui « leur a esté défendu pour ce que en la dicte ville (de Laon) on « ne faisoit aulcuns esbastemens. » On leur remit de la part de la ville, le 11 janvier 1525, la même indemnité que d'habitude pour leurs frais de voyage, c'est-à-dire « XL sols parisis ». C'est le moment où dans la Lombardie les Français se trouvent en présence des Impériaux. Les esprits sont anxieux. Il semble qu'on pressente le prochain désastre de Pavie (février 1525). Par patriotisme, on s'abstient de tout plaisir; mais, soucieuse de l'avenir de sa grande institution théâtrale et régionale, la ville de Laon ne veut pas que la compagnie des *Practiciens* de Soissons s'en retourne mécontente, et elle lui alloue sa subvention comme de coutume.

Un peu plus haut, je montrais que le festin donné à l'abbaye Saint-Martin de Laon était désigné, dans une quittance de 1511, sous le nom de « festin d'amour et sosciété ». On rencontre ces mots à l'état de formule banale dans une foule de quittances à partir de l'année 1494 où l'on présente le vin d'honneur aux compagnies de Saint-Quentin, Chauny, Crèpy, Crécy, Bruyères « quy estoient « venuz jouer de personnaiges à icelle feste du XXe, le dict vin « présenté par pos pour entretenir amour et sosciété avecques les « dictes villes ». En 1502, on donne la subvention habituelle d quarante sous aux « joueurs de personnaiges de la ville de Chauny « ainsi que l'on a coustumé de faire de toute ancienneté pour « entretenir amour et sosciété avec les bonnes villes voisines ». Dans presque tous les documents qui émanent du receveur de

deniers de Laon, ce fonctionnaire prodigue ce compliment et ces politesses, ces protestations d'amour confraternel. J'ajoute qu'on ne fit point usage que de cette viande creuse pour allécher et ramener annuellement aux concours périodiques de Laon les bandes de comédiens étrangers. Outre le vin d'honneur et les subventions pour dépenses de voyage et de logement, la cité laonnoise prenait à son compte les déboursés du vin servi aux repas de ses invités et visiteurs dont « les habitans bourgeois et officiers du Roy nostre « sire » se cotisaient « pour aidier à leurs dépens », toujours « affin « d'entretenir amour et sosciété avecque les bonnes villes avoi- « sinez ». Une année, la ville de Laon fait délivrer le vin de chaque repas à chacune des confréries étrangères. En 1518, elle fournit « pour le souper à quatre compaignies de joueurs de personnaiges « à chacune deux pos, dîner et souper ». En 1519, on accordait « le « XIe jour de janvier, au diner et au soupper, à cinq compaignies « de joueurs, chacun deux grands pos de vin à X deniers le lot, « c'est assavoir Sainct-Quentin, Soissons, Chaulny, Vailly et Liesse ».

En ce moment, plusieurs questions se pressent devant nous. Nous savons ce que tout ce monde accouru de tous les points de l'horizon régional vient faire à Laon. Les bandes et confréries y joueront la comédie, et peut-être concourront-elles pour des prix accordés aux meilleures compagnies d'acteurs, ce qui n'est qu'une hypothèse, les quittances ne disant rien de ce détail, mais ce qui n'est point invraisemblable, les comptes de la ville de Cambrai nous montrant, en 1439; les comédiens bourgeois de cette cité y rapportant « *le maistre prix* » qu'ils avaient gagné à Gand, « pour avoir mieulx joués aux esbâtements de *la Fratrie* ».

Où se dressait à Laon le théâtre des exploits de toutes ces bandes d'acteurs dont nous avons esquissé un dénombrement à la façon d'Homère? Où trouver une assez vaste place dans cette ville si étroite? Où chercher la salle ou les salles dans lesquelles se réuniraient des acteurs et des spectateurs si nombreux? L'immense cathédrale mise hors de cause, l'évêque offrait-il la grande salle de son palais dans laquelle l'histoire locale sait qu'on joua des *Mystères* au cours du quatorzième siècle, et où il reçut pendant la Ligue les *Apostres* de Soissons qui jouaient aussi des personnages? Le seul emplacement suffisant et probable est une immense place qui confine à l'abbaye Saint-Martin où se donnait, nous le savons,

le festin de la *Royauté des Braies*. Tout porte à croire que le *Champ-Saint-Martin* voyait, chaque année, s'élever une grande halle volante où s'abritaient contre les rigueurs de la saison théâtre, décors, comédiens et foules. Cette hypothèse s'appuie sur deux faits acquis. Les archives municipales de Laon[1] nous fournissent une quittance de 1460, qui nous révèle l'existence dans cette ville d'une confrérie de la *Passion* à laquelle il est payé, à cette date, « XVI livres parisis à Pierre de Néelle, demourant à « Laon, laquelle somme a esté ordonné estre baillée et deslivrée « aux compaignons joueurs de mystères de *la Passion-Nostre-Sei-* « *gneur* par l'ordonnance des conseillers et bourgeois, laquelle a « esté joué et monstré par personnaiges aux Champs-Sainct-Martin », et ces derniers mots autorisent à penser que les confrères de la *Passion* utilisaient la halle de la fête du « vingtiesme ». En second lieu, c'est encore sur le Champ-Saint-Martin que se donnait pendant la seconde moitié du seizième siècle un autre spectacle populaire, aussi régulier, périodique et annuel, celui des assises charivariques du « *Geay des Maulx Prouffitans* », spectacle auquel mirent fin un grand scandale et un meurtre accompli dans des circonstances dramatiques.

Quelles mesures de police la ville de Laon prenait-elle en vue de l'affluence des populations rurales que les concours dramatiques attiraient chaque année pendant trois jours, et que les rigueurs de la saison n'arrêtaient jamais? Les quittances ne nous en disent rien, celles au moins qui sont spéciales à la *Royauté des Braies*. Pour trouver quelque renseignement utile sur cet important sujet, il faut compléter la citation de la quittance de 1460, relative à l'autorisation accordée aux confrères de la *Passion* de Laon de jouer leur pieuseté sur les Champs-Saint-Martin. Après avoir voté leur subvention, le corps de ville arrête qu'on lèvera douze hommes qui feront le guet et la police pendant les représentations qui vont se donner à la Pentecôte prochaine. Leur service rempli, le receveur paye ces douze sergents intérimaires, et il nous donne ces renseignements dans sa quittance : « A Jehan Mabille, « etc., tous demourans à Laon, la somme de VI livres X s. t.,

[1] Inventaire de ces archives par MM. Matton et Desains. Série CC. Impôts et comptabilité, page 5.

« c'est assavoir x s. t. à eux tauxés et ordonné pour les peines et « salaires d'avoir le jour de la Penthecouste et les trois festes « enssuivant que le mistère de la *Passion-Nostre-Dame* a esté « joué et monstré par personnaiges aux Champs-Saint-Martin, « gardés aulcunes des portes de la ville estant ouvertes et allant tant « de jour que de nuyt parmy la dicte ville armez et embastonnez « pour prendre garde aux noises, desbatz, larrecins ou aultres « inconvéniens qui eussent pu subvenir. » Étant certain que l'affluence des spectateurs était bien autrement considérable aux fêtes d'ensemble du « vingtième après Noël » qu'à une simple représentation de mystère local, il fait aussi supposer qu'on dut prendre des précautions plus sérieuses; mais je répète que sur ce point les quittances, qui jusqu'ici se sont montrées si fertiles en renseignements, restent absolument muettes.

Elles nous renseignent mieux sur la nature des pièces représentées dans ces grands concours, et nous avons pu, dès les premières pages de cette étude, faire pressentir que l'éclectisme y règnait en maître. Jamais elles ne prononcent le mot *Mystère,* qui est deux fois remplacé par celui de *Pieuseté.* Une fois elles parlent de *Moralités* et trois fois seulement de *Farces;* mais à chaque pas on y rencontre ces expressions plus générales : « Jeux et joueurs de « personnaiges. » (Quittances de 1489, 1490, 1494, 1496, 1498, 1500, 1501, 1502, 1509, 1517, 1518.) Il semble donc que ces trois mots : « Jeu de personnaiges » comportent, dans leur acception philologique d'alors, l'ensemble des divers spectacles aimés par la société de ces vieux temps. Elle les enfermait tous dans la grande famille des *Ludi theatrales* qui comportaient un sous-genre dénoncé par les conciles, celui des *Ludi larvales,* c'est-à-dire les Mystères ou « pyeulsetez » joués le plus souvent par des hommes, parfois par des marionnettes, les Moralités, les Farces et Sotties, les Pantomimes ou Mystères sans parler, les exercices d'adresse ou de force dans les intermèdes d'où je ne bannirais même pas les concours de grimaciers, puisqu'il est impossible de ne point admettre que les *Fous* et les *Innocens* de Laon durent réclamer leur place aux fêtes du *Roy des Braies,* et que les nomades *Trompettes-Jongleurs* de Chauny, ces experts professeurs de grimaces, avaient toujours terminé au commencement de l'automne leurs tournées annuelles par la France et étaient rentrés solennellement dans leur patrie.

En constatant que jamais le mot de *Sottie* n'apparaît dans les quittances du *Roy des Braies*, il ne semble point inutile de dire que le nom d'un *Sot* important dans l'histoire du théâtre est prononcé incidemment à Laon : c'est Jehan *Du Solier* (encore un sobriquet, *du Soulier*), « *Sot-saige* » du duc de Bourgogne Philippe le Bon. Il vient à Laon, en 1423, à la suite de son puissant seigneur qui ne fait que traverser la ville, tandis que son *Sot-saige*, son bouffon, y fait un séjour de toute une semaine pendant laquelle il fraye et dépense, puisque le receveur municipal est autorisé « à payer les

Les Fous et les Sots sur des pavés émaillés de Laon et de Travecy.

« despenses faictes pendant VIII jours par Jehan du Solier après le « départ du duc de Bourgogne [1] ». Pourquoi ce Fol, ce *Sot-saige* reste-t-il à Laon ? Comment expliquer que la ville se charge de le défrayer ? Participa-t-il à ses fêtes et y séjourna-t-il pour jouir de la compagnie du *Roy des Braies ?*

Il semble aussi que l'intermède musical dut varier les festes du « vingtiesme jour », puisque les quittances (1496, 1497, 1500, 1501, 1502, etc.) font sans cesse mention des « menestrels, menes- « trez, ménestriers, trompettes et clarons », soit de Laon, soit du dehors, « aians donnez aux joueurs de personnaiges (1496), quy « ont servy durant la dicte feste (1497) », etc.

[1] Inventaire des archives municipales de Laon. Impôts et comptabilité, page 2

Jusqu'à présent voilà bien des éléments pour une ample monographie : traditions de haute antiquité; documents certains partant de 1410 pour aboutir à 1541; but de l'association qui conserve le même nom pendant cent trente et un ans bien prouvés; spectacles périodiques et ininterrompus; à un moment indiqué de chaque année, concours régional de comédiens bourgeois et associés; noms et sobriquets de « bendes » concurrentes, d'acteurs et de leurs directeurs; genres variés des représentations; leur durée; invitations aux compagnies voisines; compliments; subventions payées par la ville de Laon ou par les cotisations de ses habitants; intervention de l'autorité municipale de cette cité qui s'ingénie et s'efforce avec succès pour perpétuer une institution dont elle tire honneur et profit.

Que nous manque-t-il donc? Un détail, un seul, mais qui ne serait pas de mince valeur et dont l'absence n'est pas médiocrement regrettable? Où est la pièce dans le sens de manuscrit? Où se cache-t-elle, où se dissimule-t-elle avec tant de soin que les nombreuses quittances relatives à la *Royauté des Braies* de Laon ne nous la montrent jamais que voilée sous ces termes abstraits de « pyeulsetez, jeux de personnaiges, farces et aultres esbatemens » ? Pas un nom ou titre soit de Mystères, soit de Moralités, soit de Farces, soit de drames ou de comédies, soit de pièces sérieuses et d'ordre supérieur, soit de petites pièces, soit d'exercices quelconques. Pas l'indication la plus vague et la plus fugitive. Pas le moindre renseignement utile. Il semble que quelque bibliothèque de ville, quelque collection particulière, ou les Archives générales maintenant étudiées si à fond, si minutieusement, si soigneusement, auraient dû contenir et livrer un plus ou moins grand nombre de pièces, ou religieuses ou profanes, ou dramatiques ou comiques, que jouèrent tant de compagnies venues à Laon de tant de villes et pendant tant d'années, manuscrits que chaque chef de « bende » devait avoir entre les mains, apporter, remporter, faire recopier, égarer même parfois. Et cependant aucun de ces manuscrits ne nous est connu, signalé, et n'est arrivé jusqu'à nous, donc ne semble plus exister. C'est là une lacune vivement regrettable dans l'ensemble de cette étude qui doit aussi signaler le silence absolu de l'histoire locale sur l'existence et les agissements de la *Royauté des Braies*.

La plus jeune de ses quittances est datée de 1541, tout au moins la plus récente parmi celles qui ont été conservées et cataloguées. Tout porte à croire que les concours dont elles témoignent durèrent encore quelque temps, sans qu'on puisse l'affirmer en toute sécurité; mais du chiffre de « potz de vin » distribués, quatre-vingts en 1538, cent en 1541, du nombre des compagnies touchant leur subvention suivant la dernière quittance de cette même année 1541, on est autorisé à supposer que les concours scéniques de Laon ne périclitaient point encore à cette date, ni ne tendaient à périr si subitement. Je ne crois donc pas que la *Royauté des Braies* soit morte en cette année où nous perdons absolument ses traces.

Probablement et peu à peu elle se transforma, perdit ses subventions municipales qu'à peu près en ce même temps toutes les villes supprimèrent à leurs anciennes compagnies d'acteurs bourgeois; et enfin, à bout de ressources et abandonnée par ses anciens spectateurs ennuyés de ce qu'avaient aimé leurs pères, attirés par des spectacles plus nouveaux, elle s'évanouit devant l'apparition des bandes d'acteurs ambulants qui, à l'exemple des anciens histrions, et des Singes et Trompettes-Jongleurs de Chauny, parcouraient la France et furent visés, stigmatisés et privés de l'usage des sacrements par Mgr le cardinal César d'Estrées, évêque de Laon, dans ces termes que nous empruntons au *Manuale Laudunense* publié de 1670 à 1678 : le prélat déclarait excommuniés, *excommunicati,* les filles qu'on répute publiques, « *putà meretrices* » ; les gens vivant en concubinage, « *concubinarii* » ; les blasphémateurs « *blasphemi* », et les comédiens nomades, « *et comedi ambulatores ejusque conditionis homines* ».

Édouard Fleury,

Secrétaire général de la Société académique de Laon [1].

[1] Les clichés des illustrations intercalées dans le texte de ce mémoire ont été fournis par l'auteur. — (*Note du Comité.*)

EXTRAITS DES 36 QUITTANCES DE LA ROYAUTÉ DES BRAIES DE LAON

CONSERVÉES DANS LES ARCHIVES DE CETTE VILLE

1410

Au roy des Mauvaises Braies pour un présent et don à luy faict le jour de sa feste, de VIII pos de vin prins ez ostelz de Jehan Fournier et du Hyeaulme (casque), vin d'Ay à XII deniers parisis le pot, montant XVI sols.

14 JANVIER 1440

Le dict jour présenté à Monsieur de Maizes-testes de Sainct-Quentin et à plusieurs borgeois du dict Sainct-Quentin VIII pos de vin, des pos de présent de la ville tenant chascun pot deux los (environ deux litres), prins le dict vin en l'ostel de Pierre le Mercier, à XVI deniers le lot, valent ensemble XVI s. IV d. Le dict jour fu présenté à monsieur le cardinal des Joyeulx de Rheims et aux compaignions du dict lieu IV pos de vin de présent de la ville, tenant chascun pos deux los, prins le dict vin en l'ostel de Pierre Le Mercier, à XVI d. le los, valent ensemble 8 s. 8 d.

15 JANVIER 1480

Deux esculs d'or aux compaignons de Sainct-Quentin pour leurs peines et salaires d'avoir, pendant la feste des vingts jours, venu du dict lieu Sainct-Quentin en la ville de Laon et illecq joué plusieurs jeux de personnaiges et y faict plusieurs autres pyeulsetez durant la dicte feste.

1490

A certains compaignons tant d'esglize que seculiers estans au nombre vingt-quatre personnes de la ville de Sainct-Quentin, et pareillement à ceulx de Soissons en nombre de douze personnes, quy vindrent à la feste du XXe jour jouer plusieurs moralitez, farces et aultres esbastemens durant trois jours. A chacun repas et à chacune compaignie 4 grandz pos de vin à 8 d. ensemble 53 s. 4 d. Lesquels joueux furent logez à l'ostel de la Hure.

1494

Despense de 11 livres 4 s. parisis allouez à Adam Midelet, greffier de l'eslection nommé roy des Braies pour le vin donné dans la feste du

vingtiesme après Noël en présent aux borgeois et joueulx des personnaiges, *Prince de Jonesse* de la ville de Sainct-Quentin, lesquels estaient venuz bien xxx chevaulx, à l'*Abbé* et bourgeois de Soissons quy estaient aussy venuz jouer de personnaiges, à ceulx de Chaulny, Crespy, Crécy, Bruières quy estoient aussy venuz jouer de personnaiges à icelle feste, ledict vin présenté par pot pour entretenir amour et sosciété avecques les dictes villes.

1496

A Jehan Le Roux, bourgeois demourant à Laon, roy de la feste des bourgeois et habitans de ladicte ville et cité du dict Laon, que l'on a accoustumez faire chacun an à la dicte ville au xxe jour après Noël, la somme de cent sols parizis pour luy aidier à païer les menestrez et trompettes quy ons donnez aux joueurs de personnaiges venuz à ladicte feste de la ville de Sainct-Quentin en Vermandois, pour aidier à leurs despens, lesquelles deux sommes montant ensemble à la somme de 7 livres 10 sols parizis a esté deliberez par les officiers du roy nostre sire, plusieurs bourgeois et habitants de icelle ville à eulx donnez affin d'entrenir amour et sosciété aveuques les bonnes villes voisines comme l'on a accoustumez faire de toutte antienneté.

1525

A des practiciens quy s'estoient mis en frais de venir de Soissons à Laon cuydant faire les esbastemens par eulx accoustumez, ce quy leur a esté deffendu pour ce qu'en ladicte ville on ne faisoit ceste année aucun esbastement, IL sols.

1540

Nous les *enffans de Mal-Duisson* (mal embouchés) de Vailly L sols tournois pour et à cause d'avoir servy le roy des Braies au jour accoustumez. (Quittance signée par Robillart, clerc *ad hoc* commis.) — Nous *Adventuriers* de Chaulny, IL sols pour nos gaiges accoustumez de venir au xxe visiter le roy des Braies. (Quittance signée par Georges du Fraisne, capitaine de la bende.)

SECTION

DE

L'ENSEIGNEMENT

I

DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

DANS L'INSTRUCTION PRIMAIRE ET SECONDAIRE

« MESSIEURS,

« Veuillez me permettre, à propos du nouveau programme sur l'enseignement du dessin, de vous faire part des réflexions qu'il m'a suggérées et des bons résultats que j'ai déjà obtenus, non-seulement au point de vue de l'excellence de la méthode, mais encore de l'influence qu'aura un tel enseignement sur l'éducation même des enfants.

« Quoique beaucoup de bons esprits aient, depuis longtemps déjà, suivi et préconisé cette méthode, il n'en est pas moins vrai que dans l'état actuel des choses (j'entends par là certaines conditions matérielles et morales qui étaient dans les habitudes d'hier et qui sont devenues des difficultés aujourd'hui); dans l'état actuel des choses, dis-je, il n'est pas encore possible au professeur de suivre rigoureusement ce programme. Il faut, pour pouvoir l'exécuter, donner une certaine élasticité à ses applications; le façonner, pour ainsi dire (dans ses dispositions secondaires), aux exigences du milieu où l'on se trouve; mais ces apparentes irrégularités ne portent aucune atteinte au fond même de la méthode.

« Et d'abord, l'importance du programme nous prévient que le dessin ne doit plus être considéré comme un art d'agrément, comme tant de parents et d'élèves le croient encore, mais bien comme un art véritable, comme un grand art reposant sur un certain nombre de principes scientifiques : car la science est au fond de toutes choses.

« Le dessin, vous le savez comme moi, Messieurs, peut être, en

outre, considéré comme une langue universelle. Il est scientifique, industriel, symbolique, et, dans ses hauteurs, l'expression poétique de nos plus grandes pensées et de nos plus nobles sentiments.

« Quand on dit qu'il faut commencer à étudier l'art du dessin par les lignes et les figures géométriques, on n'entend pas qu'il faille, pour savoir dessiner, étudier d'abord toute la géométrie (cette science sera étudiée à la place qu'elle occupe dans l'ordre des connaissances abstraites); mais on entend qu'il faut prendre de la géométrie ce qui est nécessaire à l'étude du dessin; surtout quand on considère que le dessin ne saurait en aucune façon se dispenser des pratiques perspectives.

« Mais après l'étude préliminaire de certaines figures géométriques qui, pour faciliter les démonstrations, doivent être d'abord exécutées à la règle et au compas, il convient de commencer tout de suite le dessin à main levée de ces mêmes figures.

« C'est ici que commence l'éducation de l'œil; car s'il est facile de tracer des triangles et des cercles avec les instruments, il n'en est plus de même quand il s'agit de tracer ces mêmes figures à main levée. Il y a, dans cette portion des études, pour arriver à tracer des courbes régulières, un système de lignes de construction qu'il faut connaître afin de pouvoir exécuter correctement : l'attention et la comparaison y jouent le rôle principal.

« Ces études préparatoires des lignes et des courbes régulières sont donc indispensables pour faciliter plus tard l'exécution de courbes plus compliquées, jusqu'à ces lignes délicates ou superbes que l'on pourrait appeler les courbes transcendantes de l'art, et qui ne sont pas autre chose que des combinaisons supérieures et harmoniques de lignes plus simples.

« Sans vouloir entrer ici dans la philosophie de l'art, écoutons, toutefois, ce que dit à ce propos un savant illustre [1] parlant des éléments de la beauté. « Ces conditions, dit-il, sont constituées par des rapports naturels et constants dans les lignes, les couleurs, les sons, qui ont la propriété de satisfaire la vue et l'ouïe. L'ouïe et la vue sont les seuls sens qui saisissent certaines proportions numérales, géométriques, physiques; et ces proportions définies ont pour notre sensibilité un charme qui se transforme dans le

[1] Littré, *De la méthode en psychologie.*

cerveau en sentiment du beau. Ce sentiment constitué se manifeste dans les arts qui en sont l'expression directe, la musique, l'architecture, la sculpture, la peinture. Il se manifeste dans la poésie par le nombre, la cadence et l'image; il se manifeste enfin dans les pensées quand elles sont telles qu'elles excitent une émotion comparable et comparée à celle que cause la beauté extérieure. En redescendant cette série, on revient aux éléments, c'est-à-dire aux accords des sons, aux harmonies des couleurs, aux régularités des lignes. » On pourrait ajouter : et en poussant l'analyse jusqu'au bout, on arrive aux rapports purement abstraits, aux lois physiques et géométriques qui sont comme les fils invisibles et résistants de ce tissu merveilleux sur lequel se déroule la beauté.

« Il y a plus de vingt siècles que Platon, guidé par son pénétrant génie, disait déjà : Le Beau est la splendeur du vrai!

« Voilà pourquoi, Messieurs, il est utile et nécessaire d'étudier les principes scientifiques de l'art, afin de mieux connaître et de mieux comprendre l'art lui-même.

« Mais combien de gens ne nous ont pas dit : Bah! nous connaissons de bons artistes qui ne se sont jamais soumis à cette discipline et qui, néanmoins, ont fait de très-belles choses. Je n'y contredis pas, mais en sont-ils sûrs? Et sans aller plus loin, je répondrai : Notre mission n'est pas de créer des artistes, mais d'apprendre à dessiner correctement d'abord et avec goût plus tard. Le but est pleinement suffisant. Je n'ai trouvé même jusqu'ici qu'une minorité d'élèves remplissant ces conditions. S'il sort de nos rangs des jeunes gens ayant l'étoffe d'un artiste, ils n'en seront que mieux préparés et plus forts.

« Léonard de Vinci a écrit quelque part : « Si tu veux apprendre à dessiner, imite d'abord les dessins, ensuite les choses en relief. » Oui, la copie des dessins est bonne et nécessaire, car elle initie l'élève à la représentation des choses en relief sur des surfaces planes, mais à une condition, c'est que ce soient de beaux dessins et non de ces dessins à grandes hachures régulières qui font naître l'ennui chez l'élève, car il se croit obligé d'imiter exactement. Malgré les efforts du professeur qui n'a souvent pas d'autres modèles à sa disposition, le vrai sens du dessin finit par échapper à l'élève. Le travail d'ensemble, l'expression des lignes, les différents plans

qui forment le modelé, tout se voile, il ne voit plus que ces malheureuses hachures qu'il faut copier.

« C'est ainsi que bien des jeunes gens, après avoir dessiné pendant les années, sont arrivés à ne pas savoir dessiner.

« S'il est utile, dans une mesure raisonnable, de faire copier les estampes avant les objets réels, combien est plus utile et instructive l'étude des solides géométriques, des objets usuels, des bas-reliefs, des fragments d'architecture, de la bosse !

« C'est là que les facultés des élèves sont mises en éveil ; l'attention, l'observation, la comparaison et, plus tard, le sentiment du goût dans l'étude des grands ornements, des édifices et de la figure humaine. Et quel vaste champ pour le professeur! quelles occasions de tous les instants pour les explications à tous ou à chacun en particulier, depuis les objets les plus simples jusqu'aux plus composés, sur les propriétés des lignes, sur la perspective, l'architecture et son histoire ; sur l'ombre, la lumière et le clair-obscur ; sur la grave anatomie cachée sous la beauté des formes !

« Les enfants aiment tous à copier les objets réels. Ils y réussissent naturellement plus ou moins bien ; mais quand ils pensent avoir réussi, quand le maître approuve leur dessin, quelle joie! C'est qu'ils sentent bien qu'ils n'ont pas simplement copié un dessin déjà fait, mais qu'ils ont, pour ainsi dire, crée quelque chose ; de là cette émulation bien autrement vivace que celle qui peut résulter de la copie des dessins.

« Je donne des leçons dans les écoles communales de garçons, et j'ai été frappé le jour où, après avoir fait copier quelques dessins préparatoires, j'ai posé devant eux un simple solide. « Mes enfants, leur ai-je dit, vous allez copier cet objet comme chacun de vous le voit de sa place. C'est plus difficile que tout ce que vous avez fait jusqu'à ce jour, et de plus, vous ne pourrez ni vous copier ni vous consulter, car vous voyez l'objet chacun d'une façon différente : il y aura des récompenses pour les plus habiles et les plus attentifs. » Alors j'ai vu toutes ces petites têtes devenir sérieuses, tous ces enfants tendre leurs petits bras et chercher leurs mesures et leurs comparaisons avec leurs crayons. Après chaque épreuve je changeais le modèle de position, augmentant peu à peu la difficulté, et leur émulation augmentant en même temps, je n'eus aucune peine à leur donner les premiers éléments de la perspective.

« L'étude des objets réels est donc devenue pour eux une étude attrayante et un grand sujet d'émulation. C'est à tel point que, il y a quelque temps, ayant remarqué chez un de mes meilleurs élèves une erreur de construction dans ses lignes de fuite, je la lui fis remarquer doucement et devant ses camarades. Et qu'arriva-t-il? L'enfant se mit à pleurer à chaudes larmes. Pourquoi pleurait-il? Ah! s'il avait mal fait un des dessins qu'il avait copiés avant, il n'aurait pas pleuré; j'en avais fait l'expérience. Mais il sentait bien clairement que sa faute était plus grave, que c'était une faute d'attention et de raisonnement, et que, par conséquent, sa petite dignité de bon dessinateur de sa classe était momentanément compromise.

« J'ai observé chez de plus grands élèves, à l'École industrielle et au collége, le même désir de copier des objets et des bas-reliefs, la même ardeur à ce genre de travail, la même satisfaction de créer; en un mot, les mêmes sentiments que chez les enfants des écoles.

« Mais je dois pourtant faire observer, à ce propos, qu'au-dessous d'un certain âge, de douze ans, par exemple, rien de pareil ne s'est encore présenté. Les enfants n'ont encore ni assez de jugement, ni assez d'attention, ni assez d'amour-propre, et permettez-moi de vous le dire, l'application du programme tel qu'il est, est d'une extrême difficulté dans les classes où les enfants sont trop jeunes et trop nombreux.

« Ce que je viens de vous citer, Messieurs, et bien d'autres observations encore, m'ont donc prouvé que si, dans des conditions déterminées, la copie des estampes a sa raison d'être, la force réelle et vivifiante de l'enseignement selon le programme se trouve dans la copie des solides géométriques, des objets réels, plantes, bas-reliefs et ornements divers, fragments d'architecture et figure humaine.

« De plus, il ne serait pas superflu de faire, vers la fin des cours, copier aux premiers élèves des édifices simples pour les fortifier dans la perspective linéaire et des paysages pour les initier à la perspective aérienne.

« Dans presque toutes les villes, on trouve quelque monument à étudier et quelquefois un musée où le professeur peut conduire ses meilleurs élèves, par petits groupes, afin de leur faire com-

prendre et aimer les beautés de la statuaire et de la peinture; mais ce n'est pas tout, et l'histoire naturelle peut nous fournir beaucoup de modèles. Parmi tous ces modèles s'en trouve un, entre autres, que je n'aurais garde d'oublier : c'est le squelette humain.

« L'art du dessin embrassant dans ses études la nature entière, depuis le simple tracé des figures géométriques jusqu'aux plus sublimes interprétations des pensées et des actions humaines, le professeur a sous sa main, dans ce champ immense et varié, tous les éléments qui peuvent développer le jugement des jeunes gens par le côté scientifique et le sentiment du beau et du bon par le côté esthétique et poétique.

« Tous les enfants sont curieux et imitateurs ; il faut utiliser cette faculté en leur faisant copier des choses qui les instruisent et les intéressent, en mesurant le gâteau qui convient à chacun et à chaque âge.

« Je fais faire en ce moment un appareil perspectif d'une certaine grandeur pour la démonstration immédiate des règles générales. L'appareil est pourvu de tiroirs qui éloignent ou rapprochent à volonté l'œil du spectateur devant le tableau, le point de distance suivant la même marche sur la ligne d'horizon. Ce qui m'a déterminé à construire cet appareil, c'est cette remarque que les enfants saisissent très-vite la théorie du point de vue, mais qu'il n'en est plus de même pour le point de distance, quand on se borne à le démontrer sur le tableau.

« Avant de terminer, permettez-moi, Messieurs, de vous dire un mot, un seul mot, sur quelques-unes de ces difficultés dont je vous parlais en commençant et contre lesquelles nous sommes obligés de lutter. Nous avons d'abord à lutter de toutes nos forces contre cette opinion persistante chez beaucoup de gens, chez beaucoup de parents et d'élèves, qui consiste à considérer le dessin comme un talent d'agrément, quelque chose d'équivalent à l'art de faire danser les petites demoiselles. Secondement, beaucoup de nos salles de dessin se trouvent dans de mauvaises conditions. Mauvaise lumière, fausse ou double, matériel devenu impropre aux usages nouveaux, classes surchargées d'élèves, etc., etc. Nous ne pouvons encore, sous ce rapport, nous mettre au niveau du programme. Mais tout cela s'améliorera peu à peu, et les réformes, vous le savez, Messieurs, ne se font pas en un jour.

« Notre devoir de professeur est donc de seconder, dans la modeste mesure de nos forces, les efforts incessants des savants dévoués qui sont à la tête de notre enseignement et d'avoir confiance dans la haute sollicitude du vaillant ministre dont le but, poursuivi sans relâche, est de faire éclore et de développer, partout où son action s'étend, la pensée humaine sous toutes ses formes. Grand et noble but, car la pensée, comme le dit M. Charles Blanc dans son beau livre des arts du dessin, la pensée humaine, c'est la vie dans sa gloire ! »

Léon LANDMANN,

Professeur de dessin au collége, à l'École industrielle et aux écoles communales d'Épinal.

II

HISTOIRE DES ÉCOLES DE DESSIN D'ARRAS

Le dix-huitième siècle fut une époque brillante pour l'Artois. C'est de ce temps que date la reconstruction sur des formes plus élégantes, de la plupart de nos habitations; c'est alors que les religieux de Saint-Vaast ouvrent aux gens de lettres leur somptueuse bibliothèque ; dès 1737, une « Société littéraire », fondée par les beaux esprits de la province, et qui a laissé dans de nombreux *Mémoires* la preuve d'une rare vitalité, devient la souche de « l'Académie d'Arras » et des autres Sociétés de la province; enfin, la joyeuse troupe des *Rosati* d'Arras, qui compta dans son sein : Robespierre, Carnot, Beffroy de Reigny, Lenglet, Charamond et vingt autres, chante et célèbre les roses et l'amitié, de 1777 à 1789, c'est-à-dire jusqu'au jour où le *Chant du départ* et la *Marseillaise* remplacent les vers galants et les bouquets à Chloris qui, depuis le siége de 1640, avaient eu tant de succès dans notre ville, que

le marquis de Montplaisir appelait dédaigneusement « le Palais des Ennuis ».

Les Beaux-Arts furent aussi en grand honneur dans la province d'Artois, pendant cette période enrubannée du dix-huitième siècle ; et, fait intéressant à noter, c'est dans notre province que l'on créa l'une des premières écoles publiques de dessin.

En effet, le plus ancien document connu où il soit fait mention d'un « Projet pour l'établissement d'écoles gratuites de dessin », date de 1710 à 1715, et a pour auteur Jacques-Philippe Ferrand, de Monthelon, peintre en émail. Cinquante ou soixante ans plus tard, Jean-Jacques Bachelier, peintre, membre de l'Académie royale de peinture, reprit le projet de son ancien collègue, et obtint l'autorisation de créer une école gratuite de dessin à Paris, — la première qu'on y ait établi. Cette école fut ouverte en septembre 1764, — ici tout près, Messieurs, dans l'amphithéâtre de chirurgie, rue de l'École de médecine, n° 5. Quant à Ferrand, il était mort en 1732, sans avoir vu, comme tant d'inventeurs, la réalisation de sa noble et généreuse pensée.

Les États d'Artois, toujours vigilants pour les intérêts de la province, secondèrent le mouvement parti de Paris en 1764, et trois ans après, en octobre 1767, fondèrent à Saint-Omer, d'accord avec le magistrat, une « Académie de dessin », — suivant l'expression du temps, — qu'ils placèrent sous leur protection, et à laquelle ils attribuèrent des prix d'encouragement.

On réglementa définitivement cette Académie en novembre 1772, et il semble établi qu'on n'y enseignait que la sculpture et le dessin, et que pour les années 1781 à 1786, notamment, on n'y faisait pas de peinture. Hermant, maître sculpteur, fut le premier professeur de cette Académie. En 1775, Jean-Baptiste-Omer Doncre [1], frère de Dominique Doncre, qui a laissé à Arras de si belles œuvres, obtint en première classe un premier prix avec médaille d'argent.

Dominique Hermant avait été reçu maître à l'Académie de Paris, en 1758, et à celle d'Amsterdam, en 1760. Parmi ses élèves les plus distingués, il compta Dominique Doncre, qui, de

[1] En flamand : Donker. — Né en 1753, mort à Beuvry (Pas-de-Calais), le 24 février 1818.

l'école de Saint-Omer, passa dans les ateliers d'Anvers, pour revenir ensuite vers 1770 à Arras, qu'il ne quitta plus jusqu'à sa mort, arrivée en 1820 [1].

Sous la Révolution, et peut-être avant, il y avait une école de dessin à Arras. Elle était dirigée par un professeur nommé Havel, sur lequel on sait peu de choses. On conserve de lui, à l'école, beaucoup de modèles de têtes, pieds et mains, figures académiques, ornements d'architecture, à la sanguine, qui portent son nom. C'était encore l'enfance de l'enseignement public du dessin en Artois.

Vers l'année 1800, l'école de dessin d'Arras fut réorganisée. On y appela comme professeur une personne de Saint-Omer, M. Peuvrel, qui peignait assez bien la miniature. Peuvrel tenait en même temps une boutique d'épicerie, et débitait du sucre et du café dans des cornets faits avec les dessins des élèves.

A sa mort, — novembre 1819, — un concours fut ouvert pour le remplacer; les choix se portèrent sur M. Gautier [2], qui prit possession de son poste en février 1820.

L'école de dessin d'Arras était alors fréquentée par une trentaine d'élèves, dont douze pensionnaires du collége. Le cours avait lieu de onze heures à midi. On dessinait les principes, les têtes, les ornements de l'architecture, la figure académique et la bosse. Cette dernière classe était composée de trois élèves, dont un, M. Alexandre Demory, sera plus tard, concurremment avec M. Gautier, professeur de cette même école. On n'avait en ce temps-là pour modèles que quelques bustes, deux réductions des Esclaves de Michel-Ange et une Vénus de Médicis en pierre taillée. On se servait à peine de l'estompe pour la bosse; le fusain était complétement inconnu.

M. Gautier avait été examiné par le jury sur un programme assez étendu qui comprenait : le dessin linéaire et géométrique, la proportion des cinq ordres d'architecture, les proportions du corps humain, l'anatomie, l'ostéologie, les principes de perspective. Le nouveau professeur eut à cœur d'introduire ces diverses parties du

[1] Né à Zeggers-Cappel (Belgique) le 18 mars 1743, mort à Arras le 11 mai 1820. — Son nom a été donné à une rue d'Arras.

[2] Louis-Charles Gautier, né à Arras le 18 octobre 1796, mort à Paris le 28 mai 1871.

dessin dans l'enseignement qui lui était confié. Mais il fallait augmenter notablement le mobilier scolaire : il obtint des modèles et les cahiers nécessaires à la démonstration; et après un an d'efforts et de propagande, l'école comptait quatre-vingt-dix élèves. Ce nombre augmenta encore les années suivantes, par suite de la réputation de bon professeur enseignant que s'était faite M. Gautier. Les progrès des élèves devinrent même très-sensibles; leurs expositions de fin d'année furent très-remarquées; alors M. Gautier, pour les encourager davantage, institua l'usage, qui s'est maintenu longtemps, de placer au Musée le dessin de concours du premier prix de chaque année.

En 1830, les idées nouvelles qui se faisaient jour dans la presse locale atteignirent l'école de dessin. On reprochait à l'enseignement qui y était donné d'être trop artistique, — ce qui n'aboutissait à rien, disait-on, — et pas assez industriel.

Un homme de mérite, M. Bourgois, architecte, s'offrit alors pour ouvrir un cours public et gratuit de géométrie et de dessin linéaire; la municipalité l'encouragea dans cette entreprise, et avec raison, car ce cours, modeste à l'origine et que les ouvriers seuls fréquentaient, donna naissance peu de temps après à la bonne et excellente école communale de dessin géométrique que nous avons encore, et d'où sont sortis d'excellents architectes, dessinateurs et contre-maîtres.

Mais nécessairement l'école de dessin de figures se ressentit de cette concurrence, d'autant plus désastreuse pour elle que les cours y avaient lieu le soir de huit à neuf heures; elle perdit une partie de ses élèves, et même ses pensionnaires du collége, dont le cours particulier échut naturellement à M. Demory, lorsque ce dernier devint par un mariage le proche parent du principal Herbet.

Quoique réduite en nombre, l'école de figures maintint dignement sa réputation aux expositions suivantes, grâce aux efforts du professeur, qui ne négligeait rien pour l'enrichir, chaque année, des plus beaux modèles en plâtre et en lithographie.

On la critiquait bien quelquefois encore; mais le professeur veillait et ripostait. Ainsi, en 1832, le *Courrier* ayant, à propos du budget municipal, déclaré que l'école *ne servirait absolument à rien pour les arts,* attendu que *le plan général d'études y était mauvais,* M. Gautier prit la plume, engagea une polémique qui

convenait à merveille à son tempérament, et exposa ses vues d'avenir, tout en constatant les services rendus déjà par l'école, malgré l'insuffisance de son budget. A la distribution des prix de 1835, M. Gautier, toujours préoccupé des critiques dont l'enseignement du dessin à Arras avait été et était l'objet, rappela avec émotion, dans son discours d'ouverture, les noms de plusieurs élèves qui avaient mérité d'être mentionnés honorablement : Joseph Laigle, Deruit, Dufour, Godart, Dupré, et constatait que leurs ouvrages attestaient d'une manière sensible que l'école était en progrès. Après avoir longuement disserté sur diverses opinions en matière d'art, il ajoutait : « La lutte entre les écoles classique et romantique a pu produire de bons résultats, en ce que du choc de deux opinions jaillit la lumière; mais il faut distinguer avec soin cette lumière de clartés trompeuses qui, loin de vous guider, ne feraient que vous égarer... Dès qu'il ne serait plus besoin d'études longues, consciencieuses, sévères pour produire, la triste médiocrité serait inséparable d'un succès obtenu d'un public ébloui. »

Toute la période qui suit est marquée par un accroissement du nombre des élèves, par une augmentation des collections, par une meilleure disposition des locaux, et comme conséquence, par des progrès notables.

L'école avait alors deux professeurs : M. Gautier et M. Demory [1], qui semblaient toujours se souvenir de ce mot de Cicéron, rapporté par Pétrone, que « l'enseignement doit être agréable à l'élève ».

Vers 1855-1860, l'école atteignit la limite où commence la supériorité, une supériorité assurément relative. C'est dans ce temps-là qu'apparaissent Édouard Lallart, un vaillant et affectueux camarade, amoureux de l'art sous toutes ses formes, et qui devait nous quitter pour aller mourir prématurément, maître imprimeur à Laon; Charles Demory, un plus vaillant encore, qui fit alors de belles grisailles et la grande copie du *Naufrage de la Méduse* qui orne notre Musée, et vingt autres, — j'étais de ce nombre, je crois, — qui ont fait aussi leur chemin, dans des voies diverses.

On nous faisait dessiner d'après nature des hommes d'un cer-

[1] Louis-Théophile-Auguste Demory, né et décédé à Arras, 22 mars 1802-22 février 1872.

tain âge, comme Lhérault, par exemple, type populaire artésien, frère de notre maître d'armes; nous faisions d'après nature aussi des paysages et des études d'arbres; nous faisions de la grisaille, de la peinture, bonne ou mauvaise; nous abordions enfin les sujets difficiles et de longue haleine. Il faut bien que les examinateurs désignés par la municipalité fussent satisfaits de nous, puisque, pour la première fois en quinze ans, on décerna à la distribution des prix de 1856 une médaille hors concours. Quoi qu'il en soit, l'école était en progrès, et ce progrès s'est généralement maintenu jusqu'ici.

L'*école de dessin de figures* d'Arras date, on l'a vu, des dernières années du dix-huitième siècle. Jusqu'en 1861 et 1872, elle a eu pour professeurs MM. Louis Gautier et Alexandre Demory, qui, pendant quarante années, ont formé plusieurs générations d'artistes, d'amateurs et d'ouvriers.

Aujourd'hui, et depuis eux, l'école, suivie par quatre-vingts élèves en moyenne, est sous la direction de M. Charles Demory et de M. Désiré Dubois, deux peintres de talent dont s'honore notre ville.

L'*école de dessin géométrique*, fondée en 1830 par M. Bourgois, architecte, est dirigée depuis sa mort par M. Dupret, qui s'efforce de suivre les excellentes traditions de l'homme regretté à qui il a succédé. Elle est toujours fort appréciée de la population et réunit chaque soir une moyenne de cent élèves.

On tenta à diverses époques de créer à Arras un *cours de modelure*. Sous M. Fry, en 1830-1838, puis après 1848, sous M. Bougron, qui était un artiste de talent, on put croire un moment que ce cours exercerait une certaine influence sur les travaux du bâtiment et de l'ameublement. Sans contester qu'il en soit sorti d'excellents praticiens, on ne saurait considérer ces tentatives que comme des essais restés malheureusement infructueux. En 1872, la municipalité reconstitua ce cours, et en confia la direction à M. Mathon, artiste-sculpteur. Sous son impulsion, vingt élèves y apprennent l'art de tailler la pierre, le bois, de modeler la terre, et d'en faire des applications utiles aux arts et à l'industrie.

La situation actuelle, sous ce triple rapport, suffit amplement aux besoins de l'époque. Les écoles ont de bons professeurs,

capables, dévoués ; et le jour où un artiste se révélera parmi les élèves, la municipalité, qu'on n'en doute point, lui assurera les moyens, comme elle l'a fait déjà, d'aller étudier le grand art à Paris et à Rome.

Victor ADVIELLE,

Membre correspondant de l'Académie d'Arras.

III

DES EXPOSITIONS ANNUELLES

DES ÉCOLES DE DESSIN DE LA MAYENNE

Extrait des procès-verbaux de la Société des Arts réunis de la Mayenne.

(AVRIL 1881.)

Sur la proposition de son président, M. Camille de Chalais, la Société des Arts réunis, estimant qu'il est de son devoir de propager et d'encourager l'enseignement du dessin dans le département de la Mayenne, décide :

1° Une exposition annuelle des dessins des élèves des diverses écoles du département de la Mayenne aura lieu à Laval, sous les auspices de la Société des Arts réunis de la Mayenne.

2° Seront admis à exposer : les élèves de toutes les écoles sans distinction, garçons et filles (lycées, écoles départementales, colléges, écoles communales, écoles libres). Les amateurs seront exclus.

3° La durée de l'Exposition sera de huit jours. L'entrée sera gratuite.

4° Au point de vue des récompenses, les écoles seront divisées en quatre classes distinctes.

Savoir :

1° Écoles normales;

2° Lycées et colléges;

3° Écoles communales et écoles libres des villes;

4° Les écoles de campagne, bourgs et villages.

5° Le nombre des récompenses à décerner sera arrêté par une commission nommée à cet effet, et pourra varier suivant la valeur des œuvres exposées.

La Société charge M. Tancrède Abraham, son délégué à la session de la Sorbonne, de faire connaitre ce projet aux membres des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Le registre est signé des membres présents.

Pour copie conforme :

GEORGET,

Secrétaire de la Société des Arts réunis de la Mayenne, à Laval.

IV

ORGANISATION DE L'EXPOSITION DES BEAUX-ARTS DE TOURS

(MAI 1881).

La merveilleuse Exposition universelle de 1878, les autres expositions qui, depuis quelques années, ont été organisées avec un véritable éclat dans différentes villes de la province, dénotent une sérieuse recrudescence dans le mouvement artistique de notre belle France. La ville de Tours, l'un des centres où les arts ont jadis été cultivés avec le plus de persévérance et de succès, ne pouvait rester indifférente à cette généreuse et profitable impulsion. Aussi

a-t-elle décidé qu'une exposition des Beaux-Arts (art rétrospectif et art moderne) aurait lieu à Tours en mai 1881.

Déjà, il y a plus d'une trentaine d'années, une exposition de l'art moderne et de l'art rétrospectif avait été organisée à Tours, grâce aux soins d'une pléiade d'érudits et d'amateurs, au nombre desquels on remarquait MM. André Salmon, Lambron de Lignim, l'abbé Bourassé, Luzarche, le colonel de la Combe (l'historiographe de Charlet), etc. Tout en rendant hommage à leurs louables efforts, il faut bien constater que cette tentative eut un succès très-relatif, et surtout très-restreint. Il ne pouvait du reste en être autrement : le goût des objets d'art et de la curiosité commençait à peine à se développer dans nos contrées; en outre, les communications moins faciles et les transports coûteux, à ce moment, étaient une entrave à la réussite des expositions de province. Mais on doit ajouter que les hommes distingués que nous venons de nommer, ainsi que leurs savants continuateurs, MM. de Grandmaison et l'abbé Chevalier, anciens présidents de la Société Archéologique de la Touraine, jetèrent, par leurs curieuses recherches et leurs infatigables investigations, un vif éclat sur l'histoire de l'art en Touraine. De plus, en inspirant à ses habitants le goût de l'art et de la curiosité, ils contribuèrent puissamment à empêcher une notable partie des nombreuses richesses artistiques de la Touraine à passer en des mains étrangères.

La deuxième exposition rétrospective qui eut lieu à Tours en 1873, tout en se composant presque uniquement des ressources de la localité, fut vraiment l'une des plus belles et des plus complètes que la province nous ait offertes jusqu'ici. L'album qu'en a publié un jeune archéologue distingué, M. Léon Palustre, l'honorable directeur de la Société Archéologique de France, peut donner aux personnes qui n'ont pu la visiter une idée des richesses artistiques de la Touraine.

Telles sont les conditions de précédents dans lesquelles se présente l'Exposition artistique qui aura lieu à Tours en mai prochain. D'un côté, l'Exposition de l'art moderne y sera un attrait tout nouveau et un sujet d'étude encore inconnu pour la majorité de la population tourangelle. Quant à l'art rétrospectif, ce sera une nouvelle occasion d'en vulgariser encore plus le goût, en cherchant toutefois à ne pas faire de son exhibition une réédition trop servile

de celle de 1873. A la production de quelques-unes des principales richesses de nos collections de la Touraine, devront être adjoints tous les objets d'art de haute curiosité qu'il sera permis de recueillir chez les amateurs des départements voisins, et même de Paris. Former un ensemble nouveau d'œuvres vraiment intéressantes pour l'amateur et particulièrement instructives pour l'artiste et l'artisan dans leurs applications modernes, tel est le but que se propose d'atteindre le Comité d'organisation.

Examinons maintenant les conditions de réussite de cette Exposition.

L'Administration des Beaux-Arts, qui suit d'un œil si attentif toutes les entreprises de ce genre, a bien voulu honorer et favoriser l'Exposition de Tours de son patronage officiel. Grâce à cette haute et efficace intervention; grâce aussi au bienveillant et si autorisé concours de M. G. Lafenestre, commissaire général des expositions au Ministère des Beaux-Arts, et de M. Pretet, sous-commissaire des expositions au même ministère; grâce enfin à la coopération d'autres individualités non moins distinguées et sympathiques aux artistes et aux amateurs, qui ont bien voulu accepter de faire partie du Jury des récompenses, un très-grand nombre des artistes invités à prendre part à cette exposition ont répondu avec autant d'empressement que de confiance à l'appel de la ville de Tours.

Voici, du reste, quelques-uns des principaux noms qui figureront au livret du Salon des artistes vivants :

Peintres. — MM. Baron, Bernier, Besson, Biard, Boetzel, Bonnat, Brown, Busson, Cabanel, Carolus Duran, Claude, Courtois, de Curzon, Dameron, Damaye, Defaux, Desportes, P. Dubois, H. Dubois, Duez, Faivre, E. Feyen-Perrin, A. Feyen-Perrin, Français, Ch. Frère, E. Frère, T. Frère, Giacometti, J. Gigoux, Hanoteau, Henner, Japy, Jundt, Landelle, Lansyer, Laurent, Lavieille, Leclaire, Lefebvre, Lobrichon, Maillart, Matout, Monginot, Moreau de Tours, J. Muraton, madame Muraton, Ordinaire, Pabst, Pelouse, Philippoteaux, Puvis de Chavannes, Ranvier, Rapin, Robinet, Saintin, Sautai, Soyer, Ulmann, Valadon, Vernier, Vollon, de Vuillefroy, Yon, Zuber, mademoiselle Vaux-Bidon, peintre céramiste, etc.

Statuaires. — MM. Aubé, Barrias, Becquet, Bogino, Bourgeois,

H. Dumaige, Félon, Martin, Perrey, Richard, Riverin, Thomas, etc.

Graveurs. — MM. Baude, Chapon, Dumont, J. Jacquet, Vaudet, A. Varin, etc.

Architectes. — Trilhe, Vaurabourg, Cazaux, etc.

Le jury des récompenses sera composé de MM. Busson, Feyen-Perrin, Français, Henner, Marquiset, Matout, Rapin, de Vuillefroy, peintres; Barrias, Bogino, H. Dumaige, statuaires; Clément de Ris, Dauban, de Grandmaison, Lafenestre, Paul Mantz, Marcille, de Montaiglon, Prétet, artistes et critiques d'art.

Sous d'aussi précieux, d'aussi efficaces auspices, avec un ensemble d'œuvres dues pour la majeure partie à des notabilités artistiques, on peut donc dès maintenant présager hardiment que le Salon de l'Exposition générale de Tours est appelé à avoir un grand et incontestable succès.

Quant à l'Exposition rétrospective, si, eu égard aux précédents indiqués plus haut, elle présentait tout d'abord quelques difficultés de choix et d'organisation, son succès n'en est pas moins auss assuré dès à présent. L'empressement des amateurs et des collectionneurs de la Touraine, de la région du Centre et aussi de Paris, à mettre leurs richesses artistiques à la disposition du Comité d'organisation, en est la meilleure preuve.

L'importance et le nombre des demandes d'admission pour l'exposition générale de Tours sont tels que le palais édifié a dû être construit dans des dimensions inaccoutumées pour une exposition de province. Les galeries, spécialement réservées aux Beaux-Arts, occupent une superficie par terre d'environ 1,600 mètres carrés; l'ensemble des peintures, gravures et autres œuvres d'exposition murale nécessitent une superficie de 1,800 mètres carrés. Ces galeries, construites en vue de leur destination actuelle, réunissent toutes les conditions les mieux comprises d'air, d'espace et de lumière nécessaires à l'observateur.

Tel est, en résumé, l'état de l'organisation de la prochaine Exposition des Beaux-Arts de Tours; elle devra assurément fixer l'attention des artistes, des amateurs et de tous ceux, en un mot, qui s'intéressent au progrès de l'art; elle sera pour le public en général une source féconde d'utiles enseignements et aussi d'attrayante distraction. La Touraine, ce pays ravissant que les touristes ont surnommé le *Jardin de la France*, n'a-t-elle pas à offrir en

outre à l'admiration des visiteurs de curieux restes de l'époque romane, d'imposants manoirs de la féodalité et de magnifiques et délicieuses constructions de la Renaissanc? A ce point de vue encore, elle mérite grandement de fixer l'attention des touristes et peut être un sujet d'intéressantes études pour les archéologues.

Il n'est pas inutile, pensons-nous, de signaler, dès avant son ouverture, aux honorables délégués des Sociétés savantes, la fête de l'Art, offerte par la ville de Tours, et de recommander cette artistique entreprise à leur bienveillant intérêt. Et pour terminer, nous n'avons plus qu'à exprimer un vœu : c'est que M. le sous-secrétaire d'État au Ministère des Beaux-Arts, l'éminent amateur qui préside avec tant de distinction et de dévouement aux destinées de l'Art en France, vienne visiter notre chère Touraine et rehausser par sa présence l'éclat de notre exposition. Ce sera un grand honneur pour la ville de Tours et un précieux encouragement pour les artistes exposants.

DUBOZ,

Secrétaire de la Commission d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours.

Vu et approuvé :

Félix LAURENT,

Président du Comité d'organisation de l'Exposition.

V

HISTOIRE ET ORGANISATION DU MUSÉE DE MONTAUBAN

En 1843, le baron Joseph Vialette de Mortarieu fit don à la ville de Montauban de 68 tableaux, et fut ainsi le fondateur du Musée. A son tour, Ingres, qui conserva toujours l'amour du pays, redoutant pour ses études, comme pour tous les objets d'art qu'il aimait, le sort navrant subi par les dessins de David et de plusieurs de

ses contemporains, abandonnés sur les quais de Paris, dans les étalages les plus misérables, se décida à en doter sa ville natale. Il envoya, en 1849, environ 100 toiles, vasès grecs ou livres à estampes, pour être placés dans une salle à laquelle se rattachaient des souvenirs de son enfance, avec une lettre se terminant ainsi : « ...Il « m'est doux de penser qu'après moi j'aurai comme un dernier « pied-à-terre dans ma belle patrie, comme si je pouvais un jour « revenir en esprit au milieu de ces chers objets d'art, tous rangés « là comme ils étaient chez moi, et semblant toujours m'attendre; « enfin, je suis heureux de penser que je serai toujours à Mon- « tauban, et que là, où par circonstance je n'ai pu vivre, je revivrai « éternellement dans le généreux et touchant souvenir de mes « compatriotes. »

La mort, qui abattit cette nature puissante en 1867, amena la réalisation du reste de ses promesses, et dès lors le Musée de Montauban prit une importance particulière qui le signale à l'attention des vrais amis de l'art. Cependant d'autres donateurs, patriotes aussi, ont concouru au développement de l'institution, et parmi eux il faut citer M. le docteur Lapeyre, pharmacien-chef de l'armée expéditionnaire de Chine; MM. George de Montbrison, Léopold Double, très-connus, et Gatteaux, l'ami d'Ingres.

Les collections sont placées dans l'Hôtel de ville, ancien évêché bâti sous Louis XIV, sur les ruines d'un château appartenant d'abord aux comtes de Toulouse, et plus tard aux Anglais. Un escalier d'un style élégant conduit au premier étage, où l'on pénètre dans une salle communiquant avec une autre par trois arcades, et formant ensemble un local de huit mètres de hauteur sur trente de long, au fond duquel on voit le tableau de *Jésus parmi les docteurs*. Dans la décoration du cadre monumental et symbolique qui le contient sont comprises trois peintures d'après l'antique, Raphaël et Phidias, exprimant les études spéciales du maître, et les bustes d'Homère et d'Euripide, pour indiquer ses prédilections littéraires. A côté de cette sorte de frontispice est l'entrée du Musée Ingres.

Le première pièce, appelée le *Salon*, par suite de sa destination, donne autant que possible l'idée de la disposition des objets d'art affectionnée par l'artiste dans son appartement. Ainsi, deux copies de la *Vierge à la Chaise* et de la *Vierge au Candélabre* occupent les places d'honneur dans leurs panneaux, tandis que des origi-

naux de Vélasquez, de Chardin, de Véronèse et autres sont moins en évidence. Trois morceaux autographes de Haydn, Beethoven et Mozart font pendant à un dessin original de Raphaël : *la Mort de Saphire,* différant un peu de celui de la galerie de Vienne. Le chevalet portant la dernière ébauche, une vitrine contenant les petits bronzes, les vases grecs, les débris de statuettes, sont là placés comme chez lui. Dans une espèce d'alcôve, on a exposé le violon sur un fauteuil avec la partition de *Don Juan,* la boîte à couleurs ouverte, la palette garnie et les pinceaux encore chargés de couleur; le bureau portant la main du maître et le bras de sa femme moulés; les œuvres d'Homère toujours ouvertes, selon son vœu; la couronne d'or offerte par la Ville à son illustre enfant; et, servant de fond à toutes ces reliques, les portraits de ses maîtres, de ses parents, de ses amis confondus ensemble : son père à côté de Raphaël, sa femme, Gluck, Gatteaux, Hippolyte Flandrin et tant d'autres.

Sur la cheminée, dominant tout, un portrait du peintre à l'âge de vingt-quatre ans, tenant d'une main un crayon, et de l'autre effaçant, pour indiquer ses recherches, sa persévérance. Un archet de violon est suspendu à son chevalet.

Ingres est tout entier dans cette salle. Qui sait y voir connaît toute sa vie et peut dire combien est fausse cette opinion qui fait de lui un artiste exclusif. Il aimait tout ce qui est beau, mais il savait choisir quand il le fallait.

C'est là que tout petit, monté sur une chaise, il joua du violon devant l'évêque de Breteuil.

Les attributs champêtres en stuc peint, les roses, le mouton et le chapeau de berger qui décorent les panneaux sont l'œuvre de son père, peintre, architecte, musicien, sculpteur, homme aimable et galant.

Dans les deux pièces suivantes sont exposés environ 1000 dessins, classés avec soin par ordre chronologique et par œuvres. Cette disposition, permettant de comprendre ce que peuvent être les 2000 dessins restant en portefeuille, fait saisir l'ensemble des idées, des méthodes et de tous les travaux d'Ingres.

La série commence à l'âge de onze ans. Après les premiers pas faits à Montauban, puis à Toulouse, et enfin dans l'atelier de David vers 1797, on le voit successivement et naturellement chercher sa

route dans l'étude des vases grecs, de Phidias, d'Albert Dürer, d'Holbein, de Raphaël. La pureté du contour, la force du modelé, sont sa préoccupation constante, et il reste toujours profondément épris de l'art et de la nature, qu'il ne sépare jamais l'un de l'autre.

On trouve bien peu de faiblesses, mais d'énergiques mouvements. Partout une persévérance indomptée, un amour et une recherche du beau insatiables. Tel il était à vingt ans, tel il fut à quatre-vingt-sept, jusqu'au jour de sa mort.

Cette œuvre est vivante. La passion est partout; on voit un crayon infatigable et nerveux s'appropriant tout, recommençant une étude sur une autre, corrigeant sans que rien fût effacé pour aller plus vite, et continuant sur une autre feuille ce qui ne pouvait entrer dans la première. Ingres était ardent, emporté par sa nature vigoureuse; mais, comme un croyant fanatique, il se maîtrisait devant son dieu, *le beau*, et c'est là ce qui l'a fait passer pour froid aux yeux de bien des gens qui ne soupçonnent pas ce qu'il faut de force à un artiste pour s'arrêter sur certaines pentes.

Il y a beaucoup d'enseignements à tirer de ses procédés pour la composition. Il faut le voir se plaçant devant une glace pour chercher une expression du visage, ou posant pour donner un mouvement reproduit par la main inhabile d'un enfant, et de ces essais parfois grotesques tirant de sublimes inspirations.

Habituellement, les artistes s'inquiètent dans leurs tableaux d'abord des lignes générales et du côté pittoresque. Ingres faisait le contraire; comme s'il eût assisté à toutes les phases de la scène qu'il voulait reproduire, il s'occupait du fond avant tout, du personnage principal ensuite; et puis, disait-il, les autres venaient d'eux-mêmes se placer, avec les gestes qui convenaient à leur rôle et à leur caractère. Il connaissait profondément leur complexion et leur histoire avant de les faire paraître; et cependant c'est de ce créateur puissant qu'on a dit quelquefois qu'il manquait d'imagination.

Que de secrets se révèlent aux yeux du chercheur sur les moyens d'arriver au style et à la pureté des formes!

Les notes écrites partout sont très-curieuses. On lit sur un croquis de sa jeunesse : « *Comparaison entre les Florentins maniérés « pour le dessin et Rubens pour la couleur.* » Après le tableau de *Saint Symphorien*, cette œuvre qui lui coûta sept ans de travail, il

revint très-souvent sur cette idée : « *La médiocrité gouverne le* « *monde; elle ferme au mérite la porte du temple de la Gloire, où* « *elle n'entre jamais.* » Chez Ingres, les impressions se traduisaient par des tableaux : il était toujours peintre ; à côté de chaque note se trouve ordinairement un dessin.

Faire ressortir non-seulement la beauté de ces études, mais encore faire comprendre l'esprit de chacune d'elles et de l'œuvre entière, telle a été l'idée générale qui a présidé à un arrangement impossible ailleurs, et c'est ce qui donne un caractère et un intérêt particuliers au Musée de Montauban.

Dans la sixième salle on remarque une statue antique, *l'Amour bandant son arc,* qui a longtemps figuré au Musée du Louvre, et en sortit en 1815 par l'influence de lord Wellington. Visconti la regardait comme l'œuvre originale et célèbre de Praxitèle. Le sort de cette sculpture, refusée depuis par tous les musées et les grands amateurs, apitoya Ingres. Dans son indignation, il l'acheta 8,000 francs et l'envoya à Montauban.

Quatre des pièces dont il vient d'être question ont des planchers à la française décorés de peintures; deux d'entre eux portent l'écusson de l'évêque Colbert. Les cheminées, très-ornementées en stuc, sont dans le goût de Lepautre, et dans le cadre qui décore l'une d'elles, se trouve un second portrait d'Ingres à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Cette fois, il a sur son habit la plaque brillante de la Légion d'honneur. Cette peinture est une reproduction, comme la première.

Deux salles voûtées placées à un étage inférieur contiennent un Musée d'art décoratif. Là sont réunis dans un même but des surmoulés en plâtre, des estampes, photographies, bronzes, faïences, étoffes, armes, enfin ces innombrables objets divers de toutes les époques qui n'appartiennent pas à un art toujours très-élevé, mais qui charment, et tiennent dans nos maisons une place trop restreinte. Cette collection, de création récente, est destinée à prendre un grand développement et à rendre bien des services, en apprenant à respecter tous les objets précieux, mais démodés, détruits par l'ignorance.

Enfin, encore au-dessous, se trouve une dernière salle de vingt-cinq mètres de longueur, presque en ruine. Cette construction ogivale remonte à la domination des Anglais, dont on aperçoit le

léopard rampant sur une clef de voûte. Là sont réunis par la Société d'archéologie les débris très-rares des monuments anciens du pays, dévastés dans les guerres religieuses et disparus le plus souvent.

Ainsi, chaque étage a une destination différente appropriée à son caractère. Le Musée forme donc un ensemble de neuf salles ayant environ 130 mètres de long, contenant 400 tableaux portant beaucoup de noms de maîtres célèbres, parmi lesquels le portrait de Molière par S. Bourdon, 1200 dessins ou estampes sous verre, des vitrines verticales ou autres formant plus de 80 mètres en longueur, 150 vases grecs, 1700 médailles, autant d'empreintes de pierres fines, 300 terres cuites ou fragments, 3 statues et 12 bustes ou grands médaillons en marbre et bronze, quantité de débris antiques de toute nature, plusieurs milliers de dessins ou d'estampes en portefeuille, plus de 100 volumes de gravures ou livres d'art, et quantité d'objets curieux de tous les pays. C'est l'un des Musées les plus intéressants de France, et il n'est encore classé qu'au troisième rang, c'est-à-dire parmi les derniers. Des projets d'agrandissements très-considérables sont à l'étude ; bientôt sans doute, par la force des choses, la ville natale d'Ingres saura conquérir le rang qui lui est dû dans le monde artiste.

Armand Cambon,
Conservateur du Musée de Montauban,
Président de la Société des Sciences,
Agriculture, Arts et Belles-Lettres
de Tarn-et-Garonne.

VI

LE MUSÉE DE FÉCAMP.

Origine. Le Musée de Fécamp a été décidé en principe le 18 février 1879 par le vote du conseil municipal, sur ma proposition vivement appuyée par M. Legros, maire de Fécamp. Je me

fais un devoir de constater que j'ai rencontré chez lui le plus bienveillant appui, et qu'il m'a toujours encouragé et soutenu dans mon entreprise.

La formation du Musée ne date réellement que du 7 mai 1880, jour de son ouverture au public, dans les salles qu'il occupe aujourd'hui.

Il porte le nom de MUSÉE DE FÉCAMP.

Organisation, administration. Le Musée est communal et appartient à la ville de Fécamp.

Il est administré par une Commission composée de M. Legros, chevalier de la Légion d'honneur, maire, président, du directeur et conservateur, d'un rapporteur et de onze membres au nombre desquels on compte : M. Paul Casimir-Périer, député, MM. Jules Diéterle, Jean-Paul Laurens, Ch. Landelle, Paul Colin, Georges Diéterle et autres artistes de Fécamp ou ayant des résidences aux environs.

Le personnel de direction se compose du directeur, qui est aussi le conservateur du Musée, d'un conservateur adjoint et d'un gardien.

Ressources. Le Musée ne possède aucun revenu.

Les frais d'appropriation des salles ont été faits par la caisse municipale.

Une donation notariée assure plusieurs tableaux au Musée, après le décès de la donatrice, madame Besson, de Rouen.

D'autres donations lui sont encore assurées, et un certain nombre d'artistes m'ont promis leur concours.

Dépenses. Le fondateur du Musée, qui en est le directeur et le conservateur, exerce ses fonctions gratuitement; le conservateur adjoint et le gardien sont seuls payés.

La ville a acheté un tableau au Salon de 1880, *Scène rustique*, par Destrem.

Inventaire. L'inventaire des objets appartenant au Musée est à jour.

Il permet de se renseigner sur les collections, qui sont divisées en trois classes ou catégories. La première concerne la peinture exclusivement; la deuxième, les dessins, gravures, eaux-fortes, aquarelles, lavis; la troisième comprend les bronzes, marbres, plâtres, monnaies, et les objets d'instruction, d'histoire locale et

départementale. Chaque section contient un numéro d'ordre qui commence par l'unité.

Installation. Le Musée est attenant à la bibliothèque, avec laquelle il occupe tout le second étage de l'hôtel de ville; tous deux se trouvent dans les conditions exigées par la loi de brumaire an VII, c'est-à-dire éloignés de magasins de fourrage ou autres matières combustibles.

Il comprend un vestibule et cinq salles.

Dans le vestibule, qui contient 7 mètres de long sur 3m,21 de large, sont exposés les gravures, plans et objets rappelant l'histoire locale. Les panneaux de ce vestibule, fort élevés, sont destinés à recevoir les toiles de grandes dimensions. Le tout est éclairé par de grands jours.

La galerie n° 1, située au sud-est, est d'une superficie de 9m,34 de long sur 3m,21 de large.

La galerie n° 2, située au nord-est, mesure 7m,75 de long sur 3m,21 de large.

La galerie n° 3, située au nord-ouest, mesure 6m,50 de longueur sur 3m,80 de largeur.

La galerie n° 4, située au nord-ouest, mesure 6m,80 de longueur sur 3m,87 de large.

La salle n° 5, qui sert aussi de cabinet au directeur, mesure 3m,50 sur 2m,60. Elle donne accès du Musée à la Bibliothèque, qui est ouverte au public le même jour que le Musée.

Toutes ces pièces communiquent les unes avec les autres, et mesurent toutes 4m,34 de hauteur. Elles sont éclairées par de larges et hautes fenêtres...

Les murailles et les parquets des galeries ont été teintés en rouge foncé, qui est la couleur la plus favorable pour faire ressortir des tableaux; les boiseries sont recouvertes d'un filet noir mat.

Des stores en tissu blanc protégent les tableaux contre les jours trop vifs, et permettent, par une installation spéciale, d'éclairer les salles par des jours venant d'en haut.

Des banquettes pour le repos des visiteurs sont placées dans chaque salle, des cartons spéciaux portés sur des X contiennent des gravures et des dessins; des chevalets et des tabourets sont mis à la disposition des artistes, qui trouvent toute facilité pour travailler au Musée. Enfin, des journaux artistiques hebdomadaires

permettent aux intéressés de se tenir au courant des expositions et des faits touchant les arts.

Un cartel posé sur chaque tableau indique son numéro d'ordre à l'inventaire, le nom du donateur, la date de la donation, le sujet ou sa description, et pour les tableaux le nom du peintre, s'il est connu.

M. Hue donne l'énumération des objets composant le Musée. On voit figurer parmi les tableaux des ouvrages de Mireveld, de Maas, de Largillière, de Moreau le jeune, de Léon Cognet, de Régamey, de Diaz, de MM. J. P. Laurens, Landelle, Bouquet, Couturier, Paul Colin, Destrem, Jules et Georges Diéterle, de Coubertin.

Le Musée possède aussi des études de Charles Lebrun et de Natoire; un paysage au crayon par Lantara; des aquarelles de Valerio; des gravures de MM. Jacquet, Bellay, Levasseur, Devéaux, Robant, Haussoullier; des eaux-fortes de Henri Regnault, de MM. Léopold Flameng, Jancherel, Chauvel, Masson.

Après cette énumération, M. Hue résume ainsi la situation du Musée de Fécamp, sous ce titre : *Résultat obtenu.*

Le Musée a débuté, il y a un an à peine, par deux tableaux; il en compte aujourd'hui 72, presque tous de grandes dimensions, peints sur toile ou sur panneau. Quelques-uns sont signés de maîtres anciens, plusieurs de maîtres modernes, d'autres le sont d'artistes qui ont eu des récompenses aux expositions; enfin, quelques tableaux appartiennent aux écoles étrangères. Tous sont entourés d'une bordure dorée ou noire et or.

Il possède encore 511 gravures, eaux-fortes, aquarelles, lavis et dessins, et 1117 objets d'art divers, bijoux en or, en argent ou en cuivre; des plâtres, des monnaies, des médailles, etc. Ce qui forme un total de 1700 numéros inscrits à l'inventaire.

Par ce chiffre, le Musée se trouve déjà supérieur comme importance numérique à certains Musées qui comptent plusieurs années d'existence. — Brest, Avranches, Melun, n'ont que cent toiles; Dieppe, 74 tableaux; Saint-Malo, 58; Castres, 54; Nérac, 50, et Cahors, 9 tableaux. — Un grand nombre d'arrondissements et des préfectures, comme Foix, Mont-de-Marsan, Privas, etc., n'ont pas de Musée. (*Les Musées,* par M. Henri Houssaye.)

Ces chiffres ont leur éloquence, et ils constatent que le Musée de Fécamp, par le nombre des œuvres d'art qu'il offre à l'étude et à

la curiosité, est digne de la protection de l'État et de l'attention des artistes.

Ni l'une ni l'autre ne lui ont du reste fait défaut, et le public a témoigné sa sympathie à l'œuvre, car sur une population de 12,000 habitants, 10,000 en ont déjà visité les galeries depuis neuf mois.

Charles Hue,

Délégué cantonal pour l'Instruction primaire,
fondateur et directeur du Musée de Fécamp.

VII

DU VANDALISME

DANS L'ART CHRÉTIEN MONUMENTAL, ET DES MOYENS D'Y REMÉDIER.

I

Le sujet que je me propose de traiter ici, en quelques pages concises, me paraît être d'une importance capitale dans l'intérêt de nos édifices religieux, et pour le progrès de l'art chrétien en France. Comme il est fort complexe de sa nature, j'ai cru devoir le scinder et me restreindre dans le domaine qu'indique le titre de cette rapide étude. Ainsi, j'en retranche d'abord tous nos monuments historiques d'un caractère purement civil et militaire, puis toutes les questions relatives à l'architecture et à l'archéologie proprement dites de nos églises tant modernes qu'anciennes. Je ne viens les considérer qu'au point de vue de l'ornementation et de l'ameublement artistiques, qui trop souvent leur font défaut. C'est alors une ramification du vandalisme, car si elle ne détruit pas le monument, elle le dégrade, elle ruine la notion du goût et les règles de l'esthétique.

Mais parlons séparément de chacun des deux groupes d'œuvres sur lesquels vont porter nos *desiderata*.

L'ornementation embrasse tous les produits du ciseau et de la palette, savoir :

Pour la sculpture : les bas-reliefs des tympans, les décors bibliques et hagiographiques des archivoltes, la flore et le symbolisme des chapiteaux, surtout dans le style roman; les clefs de voûte écussonnées et la statuaire.

Pour la peinture : les toiles peintes, les verrières et l'illustration des murs ou de la pierre par le pinceau. Ce dernier genre d'ornementation se divise en peinture murale *décorative*, qui ne représente aucun personnage, et en peinture murale *historique*, où l'artiste peint des scènes empruntées à l'histoire ecclésiastique et sacrée, comme dans les tableaux sur toile, bien que par des procédés différents. Quant à la peinture des objets mobiliers, elle reçoit le nom de polychromie. Or, l'ameublement des églises comprend surtout les autels et les stalles du chœur, les chaires à prêcher et les bancs-d'œuvre, les confessionnaux, les buffets d'orgues et les fonts baptismaux.

Il me semble que l'énumération qui précède est assez complète, quoique sommaire.

Tous les objets dont elle se compose peuvent être des œuvres d'art chrétien, ou rentrer dans ce domaine, comme aussi elles peuvent s'en écarter parfois notablement. J'appelle *esthétique* la science qui les met en harmonie avec le style de l'édifice religieux, son époque et sa région architecturales, son vocable ou son patronage titulaire, et la pensée qui doit donner une physionomie adéquate, presque une âme, à ces divers motifs d'ornementation et d'ameublement. L'esthétique est encore la science respectueuse du symbolisme sacré, des meilleures traditions que nous ont léguées les âges de foi et de tout cet ensemble d'inspirations qui firent de nos belles églises d'avant la Renaissance des épopées monumentales, où les lois de l'unité dans la variété brillent d'un si merveilleux éclat.

II

Malheureusement, nous ne sommes guère, sous ce rapport, les héritiers de nos ancêtres. A côté de quelques artistes doués du vrai sens chrétien, il en est d'autres qui ne sont que des amateurs fantaisistes.

Je pourrais citer bien des exemples à Bordeaux, qui me fournit le thème de ce travail, d'un regrettable vandalisme substitué à l'esthétique chrétienne. Mais pour me borner à une seule église paroissiale, celle de Saint-Ferdinand, dont je suis voisin, je vais signaler quelques-unes de ses incorrections dans le domaine des Beaux-Arts, sans toucher à son architecture.

Ainsi, m'arrêtant devant la façade, je vois un bas-relief qui représente la *Nativité du Christ,* non pas entre le bœuf et l'âne traditionnels de l'étable, de nos vieux noëls, de l'iconographie populaire et de la prophétie elle-même d'Isaïe, mais entre un bœuf et UN BÉLIER. Pourquoi cette innovation? Elle n'est pas heureuse.

Que signifie maintenant la chaire disparate et d'importation bavaroise, qui, n'ayant pas été dessinée pour l'édifice, ne s'accorde ni avec le style des autres boiseries, ni avec la place qu'elle occupe extra-liturgiquement? Même observation pour les fonts baptismaux. La cuve est décorée sur cinq panneaux des figures à mi-corps de Notre-Seigneur et des quatre évangélistes en bas-reliefs; mais aucun de ces personnages ne porte le nimbe, soit cruciforme, soit uni, contrairement encore aux belles et bonnes traditions de l'art chrétien.

Un abat-voix gigantesque, terminé en forme de clocher, écrase la cuve de la chaire dont nous venons de parler, où l'accessoire l'emporte sur le principal. Cet abat-voix lui-même dépasse en hauteur la distance qui existe entre la naissance du pied de la chaire et son appuie-main. Bref, l'ensemble est d'un aspect aussi lourd que peu harmonieux.

Passons au maître-autel, qui a coûté de 30,000 à 40,000 francs. A l'époque où il fut installé (c'était en 1874), des membres de la Commission préfectorale des monuments historiques de la Gironde

en portèrent un jugement peu flatteur. Ils lui reprochaient d'être une macédoine de pierre et de marbre, de quatrefeuilles ajourés et d'arches de viaduc échelonnées, de découpures en jeu de patience et de mille petits colifichets. Ils ajoutaient que les trois clochetons qui surmontent le retable obstruent la perspective des vitraux peints dans le même axe, au fond de l'église. Toutefois leur critique ne visait que l'exécution purement décorative, et non l'iconographie du meuble, ou ce qu'il y avait peut-être de plus défectueux et de plus important.

Le tombeau d'autel, en effet, représente dans trois panneaux distincts, de gauche à droite du spectateur, et toujours sculptés en bas-reliefs : *Melchisédech, la Dernière Cène, Abel.* Or, Abel devait être à la place de Melchisédech, et *vice versa,* d'après l'ordre chronologique adopté au moyen âge, où les sujets se déroulaient, par rang d'ancienneté, de *senestre à dextre.* L'histoire lapidaire était comme un livre qui se lit dans le même sens que toutes les écritures, l'hébreu excepté. Pourquoi donc s'écarter des règles tracées?

Maintenant, voici Melchisédech vêtu en Souverain Pontife de la loi mosaïque, c'est-à-dire avec la tiare, la tunique bordée de clochettes, et le rational portant douze pierres précieuses, sur lesquelles étaient gravés les noms des douze tribus d'Israël. Or, le premier grand prêtre qui revêtit ce costume révélé par Dieu même à Moïse, fut Aaron (*Exode,* XXXIX). Mais cet Aaron n'exerça les fonctions de sa haute sacrificature que l'an 1490 avant l'ère chrétienne, tandis que Melchisédech, roi de Salem et simplement prêtre sous *la loi de nature,* pendant l'ère patriarcale, n'offrit à Dieu le pain et le vin figuratifs de l'Eucharistie qu'en 1913. C'est donc un premier anachronisme de 423 ans qui s'étale à Saint-Ferdinand.

En outre, les clochettes avaient ici d'autant moins raison d'être, qu'elles ne pouvaient avoir pour objet d'avertir le peuple juif de l'entrée du grand prêtre dans le *Saint des saints* de leur temple. Tous ces faits bibliques ne devaient exister que quatre siècles et cinq lustres plus tard : d'où second anachronisme.

Enfin les douze tribus d'Israël ne furent constituées que l'an 1689 avant Jésus-Christ : c'est encore un écart de 224 ans (*Genèse,* XIV et XLIX) entre le sacrifice de Melchisédech et la vocation des douze fils de Jacob. Et lorsqu'on pense que cette falsification de l'histoire sainte a été payée plus de 30,000 francs au détriment de l'art et

de la vérité, c'est phénoménal. Du reste, le sculpteur, craignant avec raison que le public ne se méprît touchant la réalité de son personnage équivoque, a gravé ostensiblement sur le socle : MELCHISÉDECH !

En vain ai-je demandé à qui de droit, en 1874, de supprimer cette malheureuse légende, pour épargner le reproche d'ignorance et de confusion des faits bibliques à tous ceux qui ont trempé dans ce triple anachronisme : on s'est fâché contre ma témérité grande, et... c'est tout! Cependant, le peintre-verrier Maréchal (de Metz) avait fourni aux Bordelais, en 1858, un excellent type de cet icone : je veux parler de son beau vitrail de la Cène figurative à Saint-Michel, où le prêtre Melchisédech est vêtu en roi de Salem, et non en prédécesseur quatre fois séculaire d'Aaron.

III

Si, du panneau susdit, nous passons à celui du centre, qui représente la dernière Cène eucharistique ou réalisée, nous demanderons pourquoi le premier apôtre, à gauche, est plus grand que les douze autres personnages, avec son nimbe qui lui tombe de la tête. L'ensemble de cette composition est dépourvu de grâce et d'harmonie. D'où vient que le Christ et tous les apôtres sont vulgairement assis à table, contrairement au texte évangélique, et à l'iconographie du moyen âge? Ils étaient à demi couchés sur des tricliniums, comme on peut le voir dans la *Cène* de Léonard de Vinci. Pourquoi encore cette singulière attitude de l'apôtre saint Jean, qui a l'air de frapper familièrement sur l'épaule du Christ, en guise d'interpellation au sujet de l'Iscariote? L'Évangile nous dit : *Recumbens erat in sinu Jesu;* alias, *supra pectus Jesu.* Mais on veut faire neuf, et l'on fait vilain, par absence de couleur locale. En somme, que de fautes contre l'esthétique, et, par suite, quel vandalisme dans l'art!

IV

Qu'eût-il fallu pour éviter ces anomalies regrettables? Une commission diocésaine mixte ou composée de prêtres et de laïques ayant fait leurs preuves dans l'espèce, auxquels seraient soumis tous les projets d'ornementation et d'ameublement de nos grandes églises. Mais il serait nécessaire que l'évêque fît prévaloir ce contrôle auprès de tous les curés de son diocèse et tînt la main à ce contrôle.

D'accord avec feu M. Charles des Moulins, inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie, j'avais demandé, en 1863, par l'organe des grands journaux de la cité bordelaise, la création de ce jury vraiment désirable, tant il se commet, presque partout, d'inepties et d'erreurs en matière d'art chrétien. Mais j'ai prêché au désert, chaque fabrique paroissiale voulant se réserver le droit d'agir à son gré (*per fas et nefas*) dans l'ornementation, l'iconographie et l'ameublement de nos édifices religieux.

Aussi, je ne connais guère d'églises, à Bordeaux, qui ne s'écartent, sur un point ou sur un autre, des belles traditions du moyen âge, et plus encore de leur pensée inspiratrice que de leur exécution matérielle. Peut-être signalerai-je plus tard ces nouveaux *desiderata*.

L'abbé Corbin,
Membre de la Société française d'Archéologie,
à Bordeaux.

VIII

DE LA CLASSIFICATION DES OEUVRES D'ART.

Si l'on adoptait la définition du conventionnel Lakanal, on désignerait par le nom d'œuvres d'art *les productions de l'esprit et du génie qui servent à l'ornement et à la gloire d'une nation et*

qui sont des propriétés d'autant plus chères à l'homme, qu'elles lui appartiennent plus immédiatement et sont, en quelque sorte, une partie de lui-même.

Si nous nous contentions d'une semblable définition, nous serions souvent embarrassés, en présence de certaines œuvres, pour déterminer avec précision si oui ou non elles présentent les caractères que l'on doit attribuer aux œuvres normalement considérées comme étant des œuvres d'art.

Le sens du mot *art* est si peu certain que l'on ne trouve nulle part une définition bien complète, parfaitement exacte de ce mot.

Si nous ouvrons un dictionnaire, celui de M. Bescherelle, par exemple, nous y lisons au mot ART : « Ensemble et disposition « des moyens et des principes pratiques par lesquels l'homme fait « un ouvrage, exécute un objet, exprime ses sentiments, sa pensée « par voie d'imitation ou de sympathie. On fait œuvre d'art toutes « les fois que l'on revêt une pensée d'une des formes du sentiment « et que l'on en fait, par suite, un signe propre à provoquer l'imi- « tation.

« Il est impossible, en effet, ajoute l'auteur de cette définition, « même avec le plus superficiel examen des produits des arts, de « ne pas mesurer l'habileté de l'artiste à l'émotion que son œuvre « fait naître en nous; cette émotion, qui n'a de valeur morale qu'en « raison du motif qui la fait naître et de l'objet auquel elle s'adresse, « n'est autre qu'une sympathie organique dont la science médicale « a eu mille fois l'occasion de constater la force, et à laquelle cor- « respond une faculté d'imitation dont l'homme est doué et en « vertu de laquelle il répète en lui tous les phénomènes internes « qui ont provoqué dans un autre l'expression qui est mise sous « ses yeux.

« D'où il résulte que l'art s'adresse à la fois à l'intelligence et « aux sens : à l'intelligence, par la pensée cachée dans l'œuvre de « l'artiste; aux sens, par la forme matérielle dont cette œuvre est « revêtue; d'où il résulte encore que l'on ne fait pas de *l'art pour* « *l'art,* parce que si les premiers artistes ont formulé une symbo- « lique et des procédés techniques, il n'en est pas moins constant « que l'art existait avant les règles, puisque celles-ci ont été le « fruit et non le principe des œuvres artistiques.

« D'où il résulte enfin que l'art est susceptible de progrès et de

« diverses révolutions, progrès et révolutions liés à ceux de l'esprit « humain lui-même. »

Si longue que soit cette citation, nous avons tenu à la reproduire en entier, parce qu'il s'y trouve, à côté d'une définition encore assez vague du mot *art*, quelques réflexions philosophiques fort justes et qui viennent à l'appui des conclusions qui termineront cette étude; nous ne pensons pas d'ailleurs qu'il existe une définition plus complète du mot *art*, et s'il nous en fallait une, c'est celle que nous prendrions comme base de notre argumentation en nous livrant à la recherche de la solution du dilemme inscrit en tête de ces lignes.

Une autre définition nous est nécessaire, c'est celle des mots ou mieux de la dénomination de *Beaux-Arts*.

L'art d'écrire, l'art de parler, l'art de la poésie, de la peinture, de la sculpture, l'art de la navigation, de la guerre, de la musique, de la danse, etc., constituent dans leur ensemble ce que l'on appelle *les arts*, et ces derniers se sont subdivisés d'abord en diverses classes distinctes : celle des arts mécaniques, celle des arts libéraux et enfin celle des arts scientifiques.

« Les arts mécaniques sont ceux qui exigent surtout le travail de « la main ou l'emploi des machines; les arts libéraux sont ceux « qui exigent surtout l'action de l'intelligence.

« Les besoins physiques ont produit l'Industrie, et les *arts méca-* « *niques* ont eu l'Industrie pour mère.

« Les besoins de l'esprit associés aux besoins physiques ont mis « l'homme sur la voie des études et des *arts scientifiques*.

« Les besoins du sentiment, du cœur, de l'âme, tout ce qu'il y a « de vif, d'ardent, de généreux et d'exquis en nous-mêmes, s'est « réuni pour donner naissance aux arts proclamés *Beaux* entre « tous. Après avoir été appelés *divins*, on les appela libéraux, et « aujourd'hui ils ont pris le nom de *Beaux-Arts*. »

La dénomination de *Beaux-Arts* comprend actuellement : l'architecture, la sculpture, la peinture, qui implique le dessin et toutes les façons de dessiner, la gravure, etc., et enfin la musique, qui implique le chant ou langage des sons modulés, et la danse, sorte de langage rhythmé.

S'il est assez difficile de bien définir ce que l'on peut ou doit appeler une œuvre d'art, il l'est bien moins, dès que l'on s'accorde

à reconnaître dans un objet les caractères d'une œuvre d'art, d'assigner à cette œuvre sa place dans l'ensemble des *Beaux-Arts,* car il est toujours aisé de savoir si elle est du domaine de l'architecture, de la sculpture, de la peinture ou du dessin, et enfin de la musique. Seulement, en laissant de côté la musique, qui n'a rien à faire dans le sujet que nous traitons, il est bon de poser tout de suite en principe que le dessin, tout en appartenant plus spécialement à la classe de la peinture, fait aussi partie essentielle de l'architecture et de la sculpture.

Si nous cherchons maintenant une définition du mot dessin (qu'on nous pardonne cet abus des définitions, on verra qu'elles sont nécessaires à la clarté de notre étude), nous trouvons, pour ne citer qu'un exemple :

« Représentation d'objets naturels ou artificiels tels que figures, « paysages, morceaux d'architecture, etc., etc., faite au crayon, au « pinceau, à la plume ou par tout autre moyen. »

Nous nous hâtons d'appeler tout de suite l'attention sur les mots : *ou par tout autre moyen.*

Il s'ensuit que la représentation d'objets de la nature ou autres est un dessin, quel que soit le moyen employé pour la réaliser, qu'il soit connu ou à découvrir.

La science, dont les progrès ont été si rapides dans ce siècle, a perfectionné considérablement les moyens de reproduire par le dessin les objets naturels ou artificiels, ou mieux d'en obtenir la représentation pour nous servir des termes mêmes de la définition du mot *dessin.*

Ces perfectionnements sont-ils de nature à enlever aux copies qu'ils permettent d'exécuter avec une grande fidélité leur caractère artistique, leur valeur d'œuvre d'art qu'elles auraient si d'autres moyens avaient servi à leur exécution? C'est là ce que nous nous proposons d'examiner en nous appuyant sur les bases d'argumentation qui viennent d'être posées.

Nous devons les admettre comme point de départ de toute discussion sérieuse sur un pareil sujet, fortement controversé actuellement, et sur lequel il serait important de bien s'entendre. Cela est très-important, en effet, car les conséquences d'un semblable malentendu ont pour fâcheux résultat l'exclusion de la famille des beaux-arts d'une branche, considérable aujourd'hui, des arts graphiques ou du dessin.

Il ne s'agit donc pas de discuter en vue d'une pure satisfaction morale. Il n'est pas question de lutter simplement, à un point de vue grammatical, en faveur de certains mots dont le sens pourrait être plus précis. La partie matérielle d'une pareille discussion se manifeste avec des conséquences pratiques d'un intérêt sérieux dès que l'on passe de la théorie aux faits, dès que l'on établit le moindre rapprochement entre la valeur morale des mots et les déductions légales qui peuvent en résulter.

Nous allons en donner une preuve immédiate.

Le Congrès international qui, en 1878, s'est occupé de la propriété artistique, a eu à traiter la question qui fait l'objet de cette note ; il a dû, en s'appuyant sur des théories, sur le sens défini de certains mots et de leur application, rechercher la meilleure formule possible du droit de propriété artistique et déterminer la nature des œuvres susceptibles d'être comprises dans une loi relative à la propriété artistique.

Il l'a fait dans les termes suivants :

« Le droit de l'artiste sur son œuvre est un droit de propriété.

« Le droit de propriété artistique comprend tous les modes de « reproduction des œuvres du dessin, de la peinture, de la gravure, « de la sculpture, de l'architecture, de la musique et de tout ce qui « touche aux arts, quels qu'en soient le mérite, l'importance ou la « destination. »

Cette extension si large et en même temps si libérale du droit de propriété artistique s'imposait évidemment au point de vue légal, où l'on ne saurait introduire de distinction entre le mérite des œuvres d'art pas plus qu'entre les moyens employés pour les produire.

On s'est bien gardé de dire de quelle façon devraient être exécutées les œuvres du dessin, de la peinture, etc., et de plus, pour obvier à toute omission, pour prévoir les moyens ou procédés soit innomés, soit à trouver encore, on a, d'une façon fort prudente et fort équitable, ajouté ces mots d'un sens aussi étendu que possible : « et de tout ce qui touche aux arts, quels qu'en soient le « mérite, l'importance ou la destination ».

La rédaction d'une semblable résolution satisfait bien aux définitions que nous avons citées plus haut; les faits et les principes se trouvent en parfaite harmonie, et rien, dans un article de loi ainsi

conçu, ne heurterait le sens des mots; leur application pratique ou légale s'y trouve conforme à leur sens grammatical, et, mieux que cela encore, à la vérité des faits.

Pourtant, dans le projet de loi sur la propriété artistique qui a été rédigé à l'issue du Congrès, on ne s'est pas inspiré de cette résolution si sage. On l'a transformée en un article de loi (encore à l'état de projet, il est vrai, et dont la discussion doit avoir lieu à la Chambre des députés), où l'on s'abstient de dénommer aucun des moyens de production d'œuvres d'art, sauf un seul : la photographie.

Et encore n'est-il désigné là qu'à l'état d'exclusion, ce qui indiquerait que le projet de loi en question vise tous les moyens quelconques d'exécuter des œuvres d'art, à l'exception des procédés photographiques.

Voici le texte de l'article premier dudit projet de loi :

« La propriété artistique consiste dans le droit exclusif de repro-
« duction, d'exécution ou de représentation. Nul ne peut repro-
« duire, exécuter ou représenter l'œuvre de l'artiste, en totalité
« ou en partie, sans son consentement, quelles que soient la
« nature et l'importance de l'œuvre, et quel que soit le mode de
« reproduction, d'exécution ou de représentation.

« Les dispositions de la présente loi ne s'appliquent pas aux
« reproductions des œuvres photographiques. »

Les divergences qui existent entre cette dernière rédaction et celle du Congrès international sont profondes, et nous nous trouvons en présence de deux opinions essentiellement différentes.

Suivant que l'on s'inspire de l'une ou de l'autre, on est conduit, pour déterminer si une *œuvre d'art* quelconque est digne de ce nom, à s'enquérir du moyen employé pour son exécution.

En effet, d'après la formule votée par les membres du Congrès, toute œuvre d'art est une œuvre d'art, quel que soit le procédé qui a servi à la produire, et d'après le projet proposé par une commission spéciale dont la mission était, pensons-nous, de s'inspirer des vœux du Congrès et de les transformer en articles de loi, une œuvre d'art cesserait de mériter cette dénomination légale, elle serait rejetée hors de la famille des Beaux-Arts si elle est le résultat d'une application des procédés photographiques.

Des hommes éminents ont constitué les deux groupes dont

chacun a émis une opinion si différente. Nous ne pouvons que respecter leurs décisions et nous incliner en présence de deux formules qui, si éloignées qu'elles soient l'une de l'autre, doivent bien avoir chacune sa raison d'être.

Notre embarras n'en est pas moins grand, bien au contraire, et nous serions heureux de pouvoir en sortir en recherchant si la vérité, qui est une, n'est pas dans l'une de ces rédactions plutôt que dans l'autre, ou bien encore si, des deux réunies, on ne pourrait arriver à former un tout plus logiquement vrai que ne l'est chacune séparément.

Jusqu'à l'invention des procédés graphiques, si universellement employés aujourd'hui, dans lesquels la lumière collabore avec l'artiste, le doute qui s'est emparé des membres de la Commission du projet de loi n'existait pas, et l'on admettait au titre et au bénéfice légal de la qualité d'œuvre d'art toute œuvre qui, de près ou de loin, appartenait aux arts du dessin.

Légalement, une image d'Épinal, une caricature grossière, aussi bien qu'un chef-d'œuvre artistique, appartenaient à la famille des Beaux-Arts, au même degré, sans aucune distinction hiérarchique, née soit du procédé employé, soit de la valeur artistique du résultat.

Les juges étaient reconnus incompétents pour distinguer entre la valeur intrinsèque des œuvres d'art ; ils n'avaient à s'occuper que du fait de savoir si ces œuvres appartenaient à n'importe quel degré, aux arts du dessin.

Si le projet de loi actuel sur la propriété artistique est voté sans modifications, la situation faite aux œuvres d'art en général sera la même, mais avec cette différence qu'une porte restera grande ouverte sur des distinctions difficiles à établir entre les résultats de tels procédés et les résultats de tels autres procédés.

Déjà, en dehors du point de vue légal, nous voyons une scission très-grave se produire entre deux écoles, celle de l'art tel qu'on l'a pratiqué jusqu'à une certaine époque, et celle de l'art actuel, que l'on pratique très-souvent en utilisant les nouveaux moyens, si parfaits, mis par la science à la disposition des artistes.

Le projet de loi en question, s'il était voté, ne changerait pas certainement la nature des choses au point de vue esthétique ; il ne fera pas qu'une œuvre qui, avant, était une œuvre d'art quant à la

forme, quant à l'impression produite, quant au goût et au sentiment, cessera de l'être parce qu'une disposition légale a introduit la nécessité de rechercher le moyen d'exécution, sorte de recherche de la paternité appliquée aux arts du dessin et dont la conséquence sera de déclarer œuvres d'art illégitimes toutes celles qui seront nées d'une certaine façon, qui seront le fruit de l'union des facultés intellectuelles et artistiques de l'homme avec des procédés héliographiques.

Notre but n'est pas, bien que nous ayons sur ce sujet une conviction des mieux établies, de venir dire ici que notre opinion est la meilleure, et qu'ils sont dans l'erreur, ceux qui pensent autrement que nous.

Nous tenons plutôt à appeler l'attention de nos confrères de la réunion des Sociétés des Beaux-Arts sur cette singulière anomalie introduite dans l'appréciation des œuvres d'art par l'avénement de certains procédés. Nous leur signalons le danger que présente l'exclusion à la fois morale et légale de toute une classe d'œuvres d'art de la famille des Beaux-Arts à laquelle elles appartiendraient certainement, sans la moindre contestation, si l'on ignorait leur point de départ, leur source originelle transformée en tache originelle dès qu'elle dépend des procédés héliographiques.

Cette question est fort intéressante, et, quels que soient les votes des Chambres saisies en ce moment de son côté légal, elle se présente à nous dans des conditions telles qu'il importe essentiellement d'en chercher une solution satisfaisante.

Et voici pourquoi : c'est que l'œuvre de bien des artistes de l'époque actuelle et de l'avenir se trouverait diminuée par ce seul fait que, marchant avec les progrès de la science, ils auraient utilisé les merveilleuses ressources qu'offre la reproduction photographique.

Nous pourrions citer tel peintre d'un grand renom (mais nous ne voulons nommer personne) qui, ayant à exécuter un portrait, trace sur papier une silhouette rapide et adresse ensuite son client à un praticien photographe pour qu'il reproduise cette personne dans l'attitude indiquée par la silhouette.

Le peintre demande en outre au photographe un agrandissement de la tête et des mains, pour les avoir par la photographie avec leurs dimensions naturelles.

Cela fait, il se met à l'œuvre en utilisant les documents si précis qu'il tient d'un moyen tout spécial, et il produit un tableau qui, assurément, est une œuvre d'art supérieure, au point de vue du but à atteindre quant à la ressemblance, par exemple, au portrait qu'il aurait livré s'il n'eût eu à sa disposition le précieux concours du photographe.

Si maintenant nous comparons entre elles deux peintures dont l'une plus parfaite aura été exécutée en collaboration avec le photographe et l'autre moins réussie sera produite avec les seules ressources du talent de l'artiste, faudra-t-il, parce que la photographie s'en est mêlée, rejeter au deuxième rang le résultat supérieur et assigner un rang plus élevé à l'œuvre inférieure due à la seule inhabileté de son auteur?

La fin ne justifierait plus alors les moyens, et l'on assisterait, dans l'avenir, à ce singulier spectacle de jurys de peinture, dans les expositions, recherchant partout le bout de l'oreille photographique pour exclure ou tout au moins diminuer, quant à leur valeur, les œuvres qui le laisseraient plus ou moins percer.

Notre conclusion, qu'on nous excuse d'en formuler une, mais il le faut bien, c'est qu'il serait préférable à toutes les ambiguïtés qui naissent des expressions mal définies de s'en tenir aux définitions exactes des mots.

Nous ne pouvons voir qu'un danger à la fois moral et pratique, nous venons de le démontrer, dans cette recherche du moyen qui peut faire que, suivant que l'on s'est servi d'un crayon, d'un pinceau, d'un burin, d'un acide, d'une couche sensible à la lumière, le résultat sera plus ou moins élevé dans le classement des œuvres d'art.

Recherche de paternité artistique qui aura même pour effet de conduire à cette étrange solution qu'une œuvre d'art cessera d'en être une aussi bien au point de vue esthétique qu'au point de vue légal.

La vérité qu'il est de notre devoir de chercher au sein de contestations de cette nature, nous paraît exister dans cette courte formule qu'une œuvre empreinte de tous les caractères exigés des œuvres d'art dignes de cette dénomination, est et demeure toujours une œuvre d'art, à tel degré hiérarchique qu'on voudra lui assigner, quel que soit le moyen employé pour l'exécuter.

(C'est ici le cas de rappeler les diverses définitions citées au début de cette note, et de dire que ce sont les objets qui répondent le mieux à ces définitions qui présenteront le mieux les caractères d'œuvres d'art.)

Si l'on s'inspirait de cette vérité, on supprimerait du projet de loi à voter la restriction regrettable dont nous avons parlé, et quant à l'appréciation des œuvres d'art, on ne s'occuperait jamais que de leur valeur artistique, abstraction faite des procédés employés pour leur exécution.

Ces conclusions nous paraissent bien plus libérales qu'aucune autre et bien mieux en harmonie avec les besoins de l'esprit moderne, si habile dans ses recherches scientifiques et toujours disposé à appeler l'aide de découvertes nouvelles pour la prompte réalisation de ses conceptions idéales et pour leur plus grande vulgarisation.

Léon Vidal,
Délégué de la Société de statistique de Marseille.

IX

LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE MARSEILLE.

Messieurs,

La Société des Amis des Arts (Cercle artistique de Marseille) a été représentée, en 1877, à la grande réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne. Le rapport dont j'ai eu l'honneur de donner lecture à cette époque indiquait quelle était l'origine de notre Société, son but, ses moyens d'action.

Fondée en 1867, par un petit groupe de jeunes gens et d'artistes que réunissait le goût des choses de l'esprit, établie d'abord dans un modeste local, elle s'est agrandie peu à peu et est devenue à

Marseille presque une institution. En 1877, elle comptait six cents membres. Le chiffre de nos adhérents arrive aujourd'hui à douze cents, et nous nous sommes installés dans le vaste Hôtel de l'ancienne Préfecture, qui nous est loué par la Ville, que nous avons aménagé spécialement et augmenté par des constructions qui ont dépassé la somme de 250,000 francs. Nous avons une salle de concerts, conférences et expositions comme peu de cercles peuvent en montrer en province, et nous étudions cependant déjà les voies et moyens pour l'agrandir.

Le Conseil général des Bouches-du-Rhône a reconnu l'utilité et les efforts de notre Société en lui accordant d'abord une subvention de 2,000 francs, portée ensuite à 3,000 francs, qui, jointe au crédit voté par la Société, doit servir à décerner des prix aux artistes prenant part à nos expositions.

Cette année même, le gouvernement de la République, reconnaissant l'œuvre de vulgarisation artistique accomplie à Marseille depuis quatorze ans par la Société des Amis des Arts, lui accordait une somme de 4,500 francs à prendre sur le crédit ouvert par les Chambres à titre de subvention pour les Sociétés musicales de province.

L'installation de la Société dans son nouveau local a été fêtée par une séance solennelle d'inauguration, qui a eu lieu le 19 novembre 1879. Le Cercle artistique a reçu ce jour-là ses titres de noblesse. Voulant affirmer son désir de réunir ses adhérents sur le seul terrain des choses de l'art et de l'esprit, en dehors de toute considération, l'administration du cercle avait appelé à prendre le premier la parole dans sa nouvelle salle, un homme de lettres, un poëte, M. François Coppée.

Concerts du Cercle. Matinées musicales et dramatiques. — La sous-commission de musique a organisé cette année neuf grands concerts, concerts intimes, matinées musicales ou dramatiques. Ces réunions ont pour principal but, tout en procurant un agréable passe-temps aux membres du cercle et à leurs familles, de permettre aux jeunes auteurs, aux jeunes chanteurs et exécutants de se produire et de se faire apprécier.

Concerts populaires de musique classique. — Toutefois, au point de vue de l'art musical, ce qui doit le plus compter à l'actif de notre Société, c'est la fondation des concerts populaires de

musique classique. Notre Société n'a pas hésité à prendre sur son budget une somme de 10,000 francs pour cette création et a pu trouver parmi ses membres cent personnes dévouées qui ont souscrit chacune une part de 500 francs. Notre salle n'étant pas assez vaste pour répondre au but que nous poursuivions, nous avons loué pour chaque dimanche, de novembre à fin avril, l'immense *théâtre des Nations*, qui contient plus de quatre mille spectateurs. Nous avons constitué ainsi une Société indépendante, dont le directeur, M. A. Elbert, le sous-directeur, M. Bernard Millont, le chef d'orchestre, M. Reynaud, sont membres du cercle, qui fonctionne sous le patronage et le contrôle du cercle, et qui nous permet de rayonner au dehors, de faire entendre de la bonne musique à toute la population marseillaise. Nos programmes, dont je dépose la collection sur le bureau, sont le meilleur témoignage de la persévérance avec laquelle nous sommes demeurés dans la voie que nous nous étions tracée. Si vous voulez bien les parcourir, Messieurs, vous y verrez inscrits les noms des maîtres les plus incontestés de la musique classique, représentés par leurs œuvres les plus marquantes.

Beethoven y figure dans quatre grandes symphonies; Haydn, Mozart, Mendelssohn, chacun par trois; Schumann, par deux; Gluck, Weber, Rameau, Bach, Mehul, Reinecke, Chopin, par leurs plus belles conceptions; et parmi les auteurs modernes, auxquels leur talent donne droit de cité au milieu du groupe imposant des anciens, Meyerbeer, Rossini, Gounod, Wagner, Saint-Saëns, Bizet, Delibes, Massenet, Amb. Thomas, Joncières, Rubinstein, Brahms et Berlioz. Vous reconnaitrez, je l'espère, le large esprit d'éclectisme qui a présidé au choix des auteurs et des œuvres, le soin jaloux avec lequel tous les maîtres ont été recherchés, sans distinction d'école, ainsi que la sévérité avec laquelle ont été exclus les ouvrages qui, tout en étant susceptibles de produire de l'effet sur le public, pouvaient le détourner de la voie de rénovation artistique où nous prétendons le conduire.

Cette création répondait tellement à un besoin, allait si justement au-devant des aspirations de tous vers de saines et moralisatrices distractions, que, dès notre troisième concert, toutes les classes de notre population, sans distinction, sont venues en foule à nos auditions. Nous ne cherchons pas à réaliser des bénéfices :

notre seule prétention est de couvrir nos frais, et nous avons mis le plus grand nombre des places à des prix très-bas. Six cents places à 0 fr. 50 centimes, mille places à 1 franc ; et, sauf quelque places privilégiées (les fauteuils d'orchestre et de balcon), tout le reste à 1 fr. 50. Nous offrons chaque dimanche des entrées gratuites aux élèves du Conservatoire, à l'armée, à la jeunesse des écoles et aux cercles d'ouvriers.

Sivori, Hermann, Sarrasate, Thibaut et une dame de notre meilleur monde marseillais, une pianiste de grand talent, madame Fritsch-Estrangin, se sont fait entendre à nos concerts. Saint-Saëns est venu, le 10 avril, conduire l'orchestre pour notre séance de clôture. Enfin nous avons donné le *Veau d'or*, drame lyrique inédit, en trois parties, d'un compositeur marseillais, M. Auguste Caune.

Expositions de peinture. — Notre Sous-Commission de peinture a organisé deux expositions : 1° le 15 avril 1880, une exposition départementale des Beaux-Arts, exclusivement réservée aux artistes vivants du département des Bouches-du-Rhône. Le montant de la subvention du Conseil général, joint au crédit voté par la Société, a servi à décerner des prix aux artistes exposants. Un jury composé des membres de la Sous-Commission de la Société et de plusieurs amateurs de Marseille, ainsi que de deux Conseillers généraux, spécialement délégués, MM. Deiss et Fauré, a choisi et désigné les lauréats.

Cette exposition, qui comprenait trois cent onze numéros, a été clôturée le 30 mai.

2° Le 15 octobre 1880, s'ouvrait une deuxième exposition générale, fermée le 30 novembre. Les artistes étrangers y étaient admis, et elle comprenait trois cent vingt-neuf numéros. Comme pour les années précédentes, une tombola avait été organisée pour l'achat de certaines œuvres choisies. Le jeudi et le dimanche, les portes de notre salle d'exposition sont ouvertes gratuitement au public.

Conférences. — La sous-commission de littérature a organisé dans le cours de l'année 1880 quatorze conférences. Après M. François Coppée, M. Jean Aicard nous a donné la primeur de son poëme, *Miette et Noré*, et M. Charles Monselet nous a fait une lecture appelée à laisser dans nos esprits un souvenir que le temps

n'affaiblira pas. Mais permettez-moi, Messieurs, de signaler à votre attention le talent et la conscience que nos conférenciers ordinaires, les professeurs de nos Facultés de Provence et de notre lycée, apportent à leurs conférences.

MM. Bizos, professeur à la faculté d'Aix, a parlé sur *Alceste* et la misanthropie dans Molière.

Drincourt, professeur à notre lycée, sur le Son et la Musique.

Lieutaud, bibliothécaire de la ville, sur la Poësie Provençale et le *Chichois* de G. Bénédit.

Jourdan, doyen de la Faculté de droit d'Aix, un de nos conférenciers les plus fidèles, a parlé deux fois sur le salon de madame Geoffrin au dix-huitième siècle.

Casanova, professeur de rhétorique au lycée, sur Rabelais.

Laurin, professeur à la Faculté de droit d'Aix, sur Colbert et ses relations avec le commerce marseillais au dix-huitième siècle.

Furby, avocat à Aix, sur l'art du collectionneur.

Barras, homme de lettres, sur Élisa Mercœur.

Beynald, doyen de la Faculté des lettres d'Aix, sur Louis XIV et Marie de Mancini.

Enfin, en collaboration avec notre Société de géographie, avec laquelle nous entretenons les rapports les plus intimes et les plus suivis, nous avons eu l'honneur de recevoir dans la salle des fêtes du cercle, ornée pour la circonstance des drapeaux de toutes les nations, M. Ferdinand de Lesseps, le grand Français, qui nous a entretenus de l'isthme de Suez et de l'isthme de Panama, deux questions intéressant vivement Marseille au double point de vue scientifique et commercial.

Bibliothèque. — Notre Bibliothèque, qui contenait deux mille volumes en 1877, s'est considérablement enrichie par les achats que nous faisons annuellement et compte à ce jour près de quatre mille volumes, en dehors des publications et revues périodiques, artistiques et littéraires. Nous recherchons principalement les ouvrages qui ont trait aux arts, et dont les prix élevés interdisent l'achat aux artistes. Ils peuvent, à leur gré, les consulter chez nous ou les emporter dans leurs ateliers en déposant une caution.

En retour des avantages que nous leur procurons, nos principaux peintres ont décoré les salles du cercle, et plusieurs d'entre eux

ont exécuté des toiles importantes. M. Joseph SUCHET, peintre de marine, s'est chargé de la décoration du grand escalier et n'a pas reculé devant l'exécution d'une toile qui ne mesure pas moins de quarante mètres carrés. M. Ant. REGNIER a peint un des panneaux de notre salle à l'italienne et y a représenté le débarquement des Phoccéens sur notre plage. M. St. TORRENTS a peint pour notre salle de restaurant un cuisinier dressant une hure; M. A. MOUTTE, un paysan au repos. MM. Maglione, Dauphin, Lagier, Rave, Bouillon-Landais, Miralès, etc., etc., ont exécuté des tableaux qui, chacun dans leur genre, témoignent d'un réel talent.

Réédition des œuvres des poëtes provençaux. — Les œuvres d'un de nos poëtes provençaux, Gustave BÉNÉDIT, étant épuisées, nous les avons rééditées en deux forts volumes et nous en avons publié deux éditions : l'une de luxe, sur papier de Hollande, pour les bibliophiles; l'autre sur papier ordinaire pour le public. Nous comptons poursuivre ce travail, et nous avons fait imprimer une édition spéciale du poëme de Jean AICARD, *Miette et Noré*, qui fera partie de notre collection et dont un exemplaire a été adressé à l'Administration des Beaux-Arts.

Tel est, Messieurs, le compte rendu de nos travaux. Ainsi que j'ai essayé de le faire ressortir dans ce résumé rapide, nous nous efforçons de rester fidèles aux termes du procès-verbal de constitution de notre Société, qui expliquait sa création et son existence par la triple confraternité artistique, littéraire et scientifique, s'unissant dans un but commun de vulgarisation.

Jules Ch. ROUX,

Président du Cercle artistique et de la Société des Amis des Arts de Marseille, membre non résidant du Comité.

X

LA SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE LA ROCHELLE

Le développement de notre état social mène à une centralisation excessive en toutes choses. C'est surtout en matière artistique que ce grave inconvénient s'est accentué. Paris semble en effet être le foyer unique où tout vient converger. En restant sur le terrain musical, n'est-il pas vrai que le Conservatoire, les concerts du Cirque et du Chatelet, absorbent tout, et que c'est à Paris qu'on vient entendre toutes les productions anciennes et modernes?

Il nous a semblé qu'il y aurait un véritable intérêt pour l'art musical à voir se produire des réactions en sens inverse; il faudrait que la province ne fût plus étouffée, et produisit, elle aussi. Mais pour que les Sociétés de province qui tentent de réagir et de décentraliser ne voient pas ces tentatives étouffées au berceau, il faut que l'État n'hésite pas à leur donner des témoignages de faveur et d'encouragement.

C'est en ce sens que, pour attirer dans la mesure du possible l'attention de l'Administration des Beaux-Arts sur les Sociétés de province qui font œuvre de décentralisation, nous nous proposons de dire ce que la Société philharmonique de la Rochelle a fait pour le développement de l'art musical en province, et quels services elle peut encore être appelée à rendre.

I

La Société philharmonique de la Rochelle est une des plus anciennes de province. Fondée en 1815, elle met en pratique, *depuis soixante-six ans sans interruption,* la pensée qui avait présidé à sa fondation : « former une société permanente et régu-« lière dans le but d'entretenir et de perfectionner le goût de la

« musique, et aussi d'aider et de secourir les artistes musiciens « malheureux ».

De tout temps, du reste, la musique a été en grand honneur à la Rochelle, et la Société philharmonique actuelle n'a fait que continuer l'œuvre de Sociétés musicales plus anciennes. Ainsi, sans parler du corps de musique municipal, composé de *violons, hautbois* et *trompettes,* qui, au siècle dernier, accompagnait les magistrats de la cité, nous trouvons, dès 1730, les traces d'une Académie de musique, qui donnait périodiquement des concerts. Cette Société a dû disparaître vers 1760. Le 30 août 1790, il en fut fondée une autre qui prit le nom de *Société de concerts d'amateurs,* et qui devint enfin, le 15 novembre 1815, par l'adjonction de nouveaux membres, la *Société philharmonique* actuelle.

Ces amateurs de musique n'avaient en vue, à leur début, que leur agrément personnel. Ils songeaient principalement à se procurer, en exécutant de la musique, un passe-temps et une jouissance artistiques. Mais ils eurent bientôt à cœur d'utiliser un orchestre qui semble, dès ses commencements, avoir été complet, et d'initier les Rochelais aux productions musicales de l'époque, en organisant des concerts publics. C'est le 1er avril 1816 que fut donné le premier de ces concerts, qui devaient dès lors se succéder sans interruption jusqu'à l'époque actuelle.

De grandes œuvres musicales furent mises à l'étude dès les premières années. En 1816, le *Stabat de Boccherini;* en 1817, le *Requiem de Mozart;* en 1820, une *messe d'Haydn,* sont exécutés avec succès, sans préjudice des soirées et concerts plus modestes donnés chaque mois, et dont le produit était en partie distribué aux pauvres de la Rochelle.

Peut-on nier l'importance des services ainsi rendus à l'art musical, à une époque surtout où les communications avec Paris étaient difficiles?

II

Mais ce n'était plus seulement dans la ville de la Rochelle, c'était dans la région de l'Ouest tout entière que l'influence de la Société philharmonique allait se faire sentir. L'Association musi-

cale de l'Ouest, fondée en 1835 par un éminent musicien, M. Beaulieu, avec la réunion des quatre Sociétés philharmoniques de *la Rochelle, Niort, Poitiers* et *Angoulême,* allait permettre de faire entendre les compositions musicales des plus grands génies, dans des villes ou des exécutions de cette nature avaient jusqu'alors été jugées impossibles. Cette œuvre devait donner, dans la région où elle allait exercer son influence, un grand développement à l'art musical; les exécutants (des amateurs pour la plupart) appartenaient tous à l'une des quatre Sociétés associées. Les parties de chœurs étaient chantées par des dames, des jeunes filles, des jeunes gens du meilleur monde, qui ne dédaignaient point de solliciter une modeste place d'exécutant, et qui ne redoutaient point les fatigues de répétitions se prolongeant pendant plusieurs mois. Ceux qui aujourd'hui parlent avec admiration des grandes exécutions musicales d'*Allemagne* et d'*Angleterre,* et de l'heureuse organisation de ces réunions, dans lesquelles l'élément *amateur* ou *mondain* domine, ne se doutent guère que l'*Association musicale de l'Ouest* avait, dès 1835, atteint le même résultat. Il faudrait relater dans leur entier les programmes de ces magnifiques festivals qui s'exécutaient devant plusieurs milliers d'auditeurs. Alors que les symphonies de Beethoven n'étaient guère connues en France que par un petit nombre de privilégiés, alors que les oratarios de Mendelssohn n'y avaient jamais été interprétés, il allait devenir possible de faire entendre en province ces compositions gigantesques.

Nous citerons, entre autres, parmi les grandes œuvres exécutées en entier : les *Symphonies de Beethoven* (toutes exécutées dans les différentes villes de l'association.)

La *Création,* oratorio d'Haydn, exécutée à Niort en 1839, puis en 1864.

Les *Messes* d'Haydn et de Chérubini, exécutées à Poitiers en 1836, en 1840 et en 1850; à la Rochelle en 1845 et en 1851.

Le *Paulus* de Mendelssohn, exécuté à la Rochelle en 1841.

Cette œuvre colossale n'avait pas encore été exécutée en France; aucune traduction n'existait. Ce fut un membre de la Société philharmonique de la Rochelle qui fit rapidement une traduction en vers libres, dont les paroles furent chantées au festival. La traduction de M. Maurice Bourges, qui se chante aujourd'hui, est postérieure.

Le *Stabat* de Rossini, exécuté à Angoulême en 1842, et à la Rochelle en 1851.

Debbora, oratorio de Lesueur, à la Rochelle en 1851.

Les *Saisons* d'Haydn (à Niort en 1854, à la Rochelle en 1869).

Samson, d'Haendel (à Poitiers en 1855).

Élie, de Mendelssohn (à la Rochelle en 1856, à Niort en 1859).

Le *Désert,* de F. David (à la Rochelle en 1859, à Poitiers en 1869).

La *Symphonie-Cantate,* de Mendelssohn, ouvrage jusqu'alors peu connu dans son entier (à la Rochelle en 1861).

Les *Ruines d'Athènes* (à la Rochelle en 1861, en 1866, en 1876).

L'*Enfance du Christ,* oratorio de Berlioz (exécuté en 1863).

La *Fête d'Alexandre,* de Haendel, ouvrage non encore exécuté en France (à Niort en 1864, avec la traduction d'un membre de l'Association).

Le *Christ au Mont des Oliviers,* de Beethoven (à la Rochelle en 1866).

La *Nuit de Walpurgis,* oratorio de Mendelssohn, non encore exécuté en France (à la Rochelle en 1866).

Acis et Galathée, oratorio de Haendel, non encore exécuté en France (à Niort en 1870, avec une traduction d'un membre de l'association).

Le *Chant de victoire des Hébreux,* cantate de Schubert; ouvrage non encore exécuté en France (à la Rochelle en 1874).

Cette Association, malheureusement, n'existe plus en fait. Elle est sinon morte, du moins plongée dans un profond sommeil. Le dernier festival a été donné en 1876; l'intérêt qui s'attachait à l'institution en 1835, lors de sa création, a beaucoup diminué. La facilité des communications avec Paris, la fondation des concerts *Pasdeloup* et *Colonne,* où ces grandes œuvres sont admirablement interprétées, ont ralenti le zèle des auditeurs de province. Les recettes s'en ressentaient et diminuaient, alors que les dépenses considérables que nécessitaient de telles solennités suivaient une progression inverse. Des encouragements de l'Administration des Beaux-Arts, des subventions eussent peut-être prolongé l'existence de cette Association qui, on vient de le voir, avait tant fait pour l'art musical.

III

La Société philharmonique de la Rochelle, loin d'avoir sombré avec l'Association, dont elle faisait partie, est aujourd'hui non moins florissante que par le passé. C'est à peine si les terribles événements de 1870, dont le contre-coup a été si funeste à tant de Sociétés musicales (à ce point que dans la région de l'Ouest, de toutes les anciennes Sociétés philharmoniques, celle de la Rochelle est aujourd'hui seule debout), ont apporté à ses travaux un trouble momentané. Son orchestre, dont toutes les parties sont au complet, est en mesure d'affronter les plus sérieuses difficultés, et quand vient au théâtre la saison d'opéra, il prête pour l'exécution du répertoire un concours indispensable. Aussi les concerts ont-ils pris d'année en année plus d'importance. Ce n'est plus seulement à ses habitués, à ses sociétaires, que la Société philharmonique a voulu s'adresser. S'inspirant du désir de vulgariser la grande musique, elle a cherché, en donnant dans la salle du théâtre des concerts à prix réduit, à faire pénétrer le goût de la musique dans les classes populaires. Chaque année, en dehors des six concerts réglementaires, réservés aux seuls abonnés, deux autres concerts, dits *populaires*, ont été organisés et ont permis de faire connaître au public des petites bourses les compositions des plus grands génies anciens et modernes.

L'orchestre compte aujourd'hui près de soixante exécutants. La bibliothèque de la Société renferme les partitions et les parties séparées de toutes les œuvres classiques et de musique de chambre, celles de cent oratorios ou opéras, celles de près de cinq cents ouvertures ou morceaux symphoniques, celles de deux cents chœurs, enfin un grand nombre de morceaux détachés pour voix ou instruments divers. C'est là une riche collection dans laquelle, à l'occasion, il serait très-profitable de pouvoir puiser.

CONCLUSION

Ces louables efforts ne seront-ils pas encouragés?

La Rochelle a toujours été un centre musical; jamais il n'y a eu

ni ralentissement ni découragement. Nous avons dit plus haut quelle a été l'importance des œuvres qu'on y a fait entendre, souvent alors qu'elles étaient encore inconnues de la France entière, même de Paris. Nous ne saurions donc trop appeler l'attention de l'Administration des Beaux-Arts sur les Sociétés qui tentent en province de suivre modestement la voie que leur tracent les grandes Sociétés musicales de Paris; car il est incontestable qu'elles aident puissamment au progrès de la musique, en même temps qu'elles produisent des résultats vraiment artistiques.

E. Simonneau,
Vice-Président de la Société philharmonique
de la Rochelle.

XI

LA MUSIQUE A BOULOGNE-SUR-MER

I

Avant 1829, la ville de Boulogne-sur-Mer ne possédait aucune école de musique; la seule institution qui existât, la Société philharmonique, avait été fondée en 1826 [1]. C'est sous son inspiration que furent organisés par la municipalité les premiers cours publics, dont la direction fut confiée à M. Godefrod, père du célèbre harpiste.

Ce professeur distingué s'adjoignit en 1830 son fils, M. Alphonse Godefroid, décédé à Boulogne en 1861, et M. Chardard, qui, après avoir professé dans l'école les instruments à vent, en devint le directeur en 1853.

Un grand nombre d'élèves remarquables sont sortis de l'École de musique; plusieurs d'entre eux, ayant suivi la carrière des Arts, s'y sont fait remarquer et y occupent même, actuellement, un rang distingué.

[1] Cette Association a cessé d'exister en 1869.

Quelques-uns de ces artistes sont décédés; ce sont :

MM. Jules GODEFROID, auteur de la *Chasse royale* et du *Diadesté*.
VINCENT, artiste lyrique (1er ténor).
Édouard MARLOIS, pianiste, auteur de plusieurs ouvrages.

De 1829 à 1875, vingt-neuf chefs d'orchestre et solistes, et soixante-seize musiciens d'orchestre, dont la plupart existent encore, sont sortis de l'École de musique qui, en 1868, prit, en raison de son extension, le titre d'Académie.

II

L'Académie de musique, dont l'organisation restait la même qu'à ses débuts, ne donnait plus, en 1875, les résultats qu'on était en droit d'en attendre. La municipalité entreprit de la réorganiser en y ajoutant des cours pour les filles qui, jusqu'alors, s'en étaient trouvées exclues.

Après un brillant concours, auquel prirent part de nombreux artistes, cette institution pourvue de professeurs expérimentés se trouva ainsi constituée :

MUSIQUE VOCALE

Garçons

Classe de solfége élémentaire (2e cours).
— — supérieur.
Classe de solfége élémentaire (2e cours).
— — adultes.

CLASSE CHORALE

Filles

Classe de solfége.
Classe de chant.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Garçons

Classe de violon et alto (2e cours).
— violoncelle et contrebasse.
— flûte et hautbois.
— clarinette et bassin.
— cuivres (corn. à piston, trompette).
Classe de violon et alto (2e cours).
— (cor et trombonne).
— d'ensemble.

Filles. — CLASSE DE PIANO.

L'impulsion donnée à l'institution ainsi transformée a produit d'heureux résultats : trois élèves de l'Académie ont déjà été admis au Conservatoire national de Musique; certains autres figurent assez avantageusement dans des orchestres locaux. Enfin, quelques petits concerts, dont les seuls éléments étaient de jeunes élèves, ont permis d'apprécier les progrès faits et ont démontré que les sacrifices que s'est imposés la Ville n'ont pas été sans fruit.

Une bibliothèque, malheureusement bien incomplète, se trouve annexée à l'Académie de musique. Elle se compose en majeure partie de partitions provenant de l'ancienne Société philharmonique, auxquelles viennent s'ajouter les partitions (piano et chant) du tiers du nombre total des opéras représentés sur le théâtre municipal. Elles sont remises par le directeur en vertu d'une obligation qui figure au cahier des charges de l'entreprise.

Le catalogue de la bibliothèque musicale est joint au présent rapport.

Les établissements musicaux les plus importants sont à Boulogne : le Théâtre municipal, et le Casino, qui appartient également à la Ville.

Le Théâtre, où l'opéra est donné seulement pendant la saison d'été, joue généralement l'opérette et en outre le vaudeville, la comédie et le drame. C'est l'un des meilleurs de province. Il laisse cependant à désirer sous le rapport des œuvres qui y sont représentées : l'opéra devrait en être l'élément principal.

Le Casino, pour lequel la ville de Boulogne fait de grands sacrifices, donne, du 15 juin au 15 octobre, des concerts quotidiens de quatre à cinq heures de l'après-midi; des concerts de musique d'harmonie ont lieu dans ses jardins, le soir, trois fois par semaine ; de plus, chaque saison, trois ou quatre grands concerts sont organisés et permettent de faire entendre aux habitants et aux résidents étrangers les meilleurs artistes de Paris.

Il existe en outre à Boulogne plusieurs sociétés artistiques; en voici la nomenclature :

La *Société musicale,* orchestre d'harmonie militaire, a été fondée en 1848 par M. Adolphe Lefebvre, musicien d'une valeur indiscutable, qui la dirige encore. Sous la conduite de cet habile chef de musique, cette association a obtenu de multiples succès. Elle compte actuellement environ soixante-dix membres, dont

quelques-uns, professeurs de mérite, sont des solistes fort capables. La Société musicale a, depuis trente ans, organisé un grand nombre de concerts. Elle a exécuté, en notre ville, la plupart des morceaux du répertoire ancien et moderne, entre autres des symphonies de grands maîtres, orchestrées par son chef pour musique militaire, et qui ont produit un assez heureux effet.

L'*Orphéon* de Boulogne, fondé en 1861, par M. Alexandre Guilmant, fut pendant dix ans dirigé par cet éminent artiste. De considérables succès ont marqué cette période de l'existence de l'Association. Tant vaut le chef, tant vaut l'orchestre : depuis le départ de M. Guilmant, l'*Orphéon* n'a pu retrouver sa valeur d'autrefois; il n'en rend pas moins de sérieux services à l'art musical. Il compte environ soixante membres.

Une nouvelle association, la *Chorale,* vient de se former. Elle paraît vouloir suivre une bonne marche. Cette société est trop nouvelle pour qu'une appréciation puisse être émise à son sujet.

L'*Harmonie Boulonnaise,* fondée en 1865, a duré jusqu'en 1878. Cette musique a été diversement appréciée. Les efforts faits par ses membres n'ont pu empêcher sa chute. La plupart des artistes qui la composaient font actuellement partie de la Société musicale.

Le 24 novembre 1880, a été fondée à Boulogne, par M. Alexandre Reichardt, qui en est le président, une association qui a pris le titre de *Société philharmonique.* Elle est composée d'amateurs et de musiciens distingués, et a déjà donné trois grands concerts dans lesquels ont été interprétées des scènes lyriques [1], des chœurs et des morceaux d'orchestre très-importants. A chacune de ces séances ont pris part *plus de cent cinquante exécutants,* et des artistes parisiens.

De plus, des soirées intimes, organisées à l'intention des membres de la Société, ont permis de faire connaître un certain nombre de petits ouvrages lyriques, choisis parmi les meilleurs.

Cette Société a non-seulement un caractère artistique, elle a aussi un but philanthropique, celui de venir en aide aux musiciens pauvres qui pendant cinq ans au moins auraient appar-

[1] *Balthazar,* d'Alexandre Guilmant, et *Ève,* de Massenet; depuis ont été exécutées : *la Mer,* de V. Joncières; *la Tempête,* d'Alph. Duvernoy.

tenu à son orchestre, et secourir leurs veuves ou orphelins. Un fonds de caisse sera créé, à cet effet, au moyen des bénéfices que pourra faire l'Association sur les recettes des concerts ou fêtes.

Telle est la situation musicale actuelle à Boulogne.

Pour compléter, nous donnons ci-dessous la liste des musiciens existant actuellement, qui, sortis des classes de l'ancienne École de musique, ont suivi la carrière artistique et obtenu des succès marquants :

MM. Guilmant (Alexandre), organiste de la Trinité, compositeur de mérite, auteur d'un grand nombre d'œuvres remarquables.

Léon Rontier, l'un des premiers artistes de Paris (cornet à piston).

Léon Magnier, ancien chef de musique des grenadiers de la Garde, compositeur distingué.

Faranne (Pierre), organiste à Boulogne, professeur de talent.

Brunet fils, pianiste, lauréat du Conservatoire, résidant à Boulogne.

Focheux père, violoniste, professeur de solfége à Boulogne.

Bouchard, violoncelliste, —

Filbien, pianiste, professeur, —

Clément Martin, violoniste, chef d'orchestre.

Malo aîné, chef d'orchestre à l'Eldorado, compositeur.

Vivien fils, violoniste, soliste remarquable, professeur au Conservatoire de Bruxelles.

Docquois, professeur et maître de chapelle à Boulogne.

Masson fils, professeur de musique à Eu.

Aly, violoniste, professeur à Boulogne.

Rivenez, artiste lyrique.

Sergent, organiste à Arras.

Léon Caron, violoniste et compositeur de musique, qui a obtenu en Amérique, notamment à Melbourne, lors de l'Exposition, d'éclatants succès.

Voici quelles sont les dépenses que s'impose annuellement la ville de Boulogne pour l'art musical (budget de 1881) :

Académie de musique (personnel et frais div.).			11,700 »
Théâtre (subvention, droits des pauvres, etc.) .			12,128 »
Casino (frais d'orchestre).			42,400 »
Subvention : Orphéon de Boulogne. . .	500 »		
Société musicale.	1,500 »		
Société philharmonique . .	1,500 »		
	3,500 »	ci	3,500 »

Allocations à deux élèves admis à suivre les cours du Conservatoire national de musique :

M. Godebert.	1,000 »		
Mademoiselle Caroline Buchard. . .	600 »		
	1,600 »	ci	1,600 »
Total fr. . . .			71,328 »

A ces chiffres, il conviendrait d'ajouter ce que dépensent les membres des diverses associations locales et dont nous ne pouvons indiquer, même approximativement, l'importance.

III

Malgré les sacrifices nombreux faits par la Ville et les particuliers, en faveur de l'art musical, il reste beaucoup à désirer, tant sous le rapport de l'organisation que sous celui des moyens.

En effet, bien que l'Académie communale de musique soit constituée sur le modèle d'une succursale du Conservatoire, il serait nécessaire d'y établir un cours supérieur et un cours d'ensemble (chant) pour les jeunes filles. Ces améliorations compléteraient dignement l'œuvre considérable pour l'édification de laquelle tant d'efforts ont déjà été faits.

Il y aurait lieu aussi de tenir la bibliothèque musicale au courant du répertoire moderne, en y faisant entrer les œuvres de Berlioz, Gounod, Joncières, Félicien David, Massenet, Victor Massé, Delibes, Godart et autres compositeurs français. A ces ouvrages pourrait être ajouté un choix des auteurs italiens : Bellini, Rossini, Doni-

zetti, Verdi, et même des Allemands : Meyerbeer, Wagner, etc., etc.

Le Casino et le Théâtre sont les seuls emplacements que possède Boulogne pour l'exécution d'œuvres musicales importantes[1]. Ces deux salles ne sont pas suffisantes, notamment pour l'organisation des grands concerts populaires, tels que ceux donnés à Paris et à Londres et dans divers établissements. Depuis de nombreuses années déjà, un projet de cirque-théâtre, salle de concerts et conférences est à l'étude et n'a pu être réalisé faute d'un emplacement convenable.

Nous conclurons en appelant sur les institutions musicales boulonnaises toute la bienveillance du Gouvernement. Il manque, pour arriver à des résultats complets, bien des choses dont l'État pourrait faciliter l'acquisition, soit par des subventions, soit par des dons.

En aidant la ville à compléter sa bibliothèque musicale, en accordant aux sociétés de concerts des allocations, ainsi que cela a déjà été fait pour diverses localités, le gouvernement de la République, qui a déjà tant fait pour l'instruction publique en général, pour les Arts en particulier, permettrait de doter Boulogne, ville essentiellement artistique, d'une solide institution musicale.

La position de Boulogne vis-à-vis de l'Angleterre, la facilité des communications entre ce pays et la capitale française, désignent notre ville aux artistes des deux nationalités comme l'une de celles où ils auraient les plus grandes chances de succès. Le jour où nous posséderons l'ensemble des moyens musicaux auquel nous aspirons, Boulogne deviendra une station artistique de premier ordre, véritable caravansérail du progrès !

CH. BELLET.

Adjoint au Maire de Boulogne-sur-Mer, Président de la Commission de surveillance de l'Académie communale de Musique.

A. REICHARDT.

Vice-Président de la Commission, Président fondateur de la Société philharmonique de Boulogne-sur-Mer.

[1] Une salle de concerts, qui existait depuis environ soixante ans, et pouvait contenir mille cinq cents à mille huit cents personnes, vient d'être transformée en un magasin par un marchand de meubles, son propriétaire.

RAPPORT COMPLÉMENTAIRE

Quand, dans une ville artistique comme l'est Boulogne, on voit disparaître une association qui, pendant près d'un demi-siècle, a rendu des services considérables à l'art musical, on ne peut s'empêcher d'éprouver un vif sentiment de regret.

Après quarante-trois ans d'existence, la Société philharmonique de Boulogne-sur-Mer fut dissoute en 1869; l'assiduité de ses membres s'était, à cette époque, beaucoup ralentie; diverses difficultés achevèrent de désagréger cette association, l'une des plus remarquables et des plus anciennes de province, sinon la première.

Les terribles événements de 1870 causèrent tant de préjudice à un grand nombre d'institutions, qu'ils empêchèrent qu'on s'occupât de la reconstitution d'une œuvre continuant la tâche de celle qui venait de se dissoudre. On essaya bien, dans des conditions plus restreintes, de réformer, sous le titre de : *Cercle Beethoven,* une agglomération d'artistes et d'amateurs musiciens. Cette tentative n'eut pas de succès, et, après une courte existence, le Cercle Beethoven disparut à son tour.

Cependant, à diverses reprises, les ressources musicales dont disposait Boulogne permirent l'organisation de grands concerts, dont la réussite constitua une heureuse expérience et démontra combien de chances aurait la reconstitution, sur une base solide, d'une grande association musicale.

Ayant été le promoteur de la plupart de ces fêtes artistiques, je profitai de cette expérience et conçus le projet de faire renaître la Société philharmonique.

Je fis appel, tout d'abord, aux anciens membres de la première institution de ce nom, puis à un certain nombre d'amateurs de musique; tous répondirent à mon appel, et le 24 novembre 1880, dans une réunion tenue spécialement, la constitution de la nouvelle association fut décidée.

Des souscriptions furent recueillies pour permettre d'entreprendre immédiatement l'œuvre, et le 15 décembre 1880 eut lieu le premier grand concert.

Cette fête fut suivie de deux autres, qui eurent lieu le 14 février et le 8 avril 1881. En outre, trois soirées intimes, organisées à l'intention des membres de l'Association, ont été données dans la grande salle de l'hôtel des Sapeurs-Pompiers, rue des Pipots, le 7 décembre 1880.

Voici la nomenclature des œuvres les plus remarquables exécutées par la Société philharmonique dont quelques-unes n'avaient jamais été entendues à Boulogne-sur-Mer :

CHANT ET ORCHESTRE.

Balthazar, scène lyrique à grand orchestre, soli et chœurs	GUILMANT	(1re audition).
Ève, mystère à grand orchestre, soli et chœurs	MASSENET	—
Dors, noble enfant, chœur pour voix de femmes	CHÉRUBINI	—
Chœur du *Songe d'une nuit d'été*, pour voix de femmes	MENDELSSOHN	—
La Messagère du printemps, chœur pour voix de femmes	BOIELDIEU	—
La Tristesse, chœur pour voix d'hommes	HAUSSEUS	—
Adieux aux jeunes mariés, chœur (hommes et femmes)	MEYERBEER	—
Près du fleuve étranger, chœur pour hommes et femmes	GOUNOD	—
Grand final d'*Ernani*, soli et chœurs	VERDI	—
Quartett de *Rigoletto*	VERDI	—

Depuis ont été exécutées :

La Mer	V. JONCIÈRES.
La Tempête	Alph. DUVERNOY

ORCHESTRE SEUL.

Le Dernier Sommeil de la Vierge, prélude (instruments à cordes)	MASSENET	(1re audition).
Ouverture d'*Éléonora*	BEETHOVEN	—
Larghetto de la deuxième symphonie	BEETHOVEN	—
Ouverture de *Guillaume Tell*	ROSSINI	—
Ouverture du *Pré aux Clercs*	HÉROLD	—
Ouverture du *Domino Noir*	AUBER	—
Ouverture de la *Sirène*	AUBER	—
Quartett	WEBER	—
Quatuor n° 4	BEETHOVEN	—

En outre, un grand nombre de morceaux d'ensemble, exécutés

à différentes dates, à Boulogne-sur-Mer, ont été repris à la satisfaction générale.

L'examen de la liste ci-dessus permet de se rendre compte des efforts qu'il a fallu faire pour arriver à obtenir, en moins de cinq mois, de semblables résultats. Les faits parlent d'eux-mêmes, et quand une œuvre est accomplie, il est bon de faire connaître au prix de quel travail elle a été édifiée.

De plus, et c'est une triste chose de faire dépendre de cela une question d'art, il n'est pas inutile de faire remarquer combien il a fallu de dépenses pour arriver à organiser d'une manière homogène, compacte, l'orchestre et le chœur de la Société, pour obtenir le concours d'artistes étrangers et même pour l'achat de certaines partitions.

Les ressources dont disposait l'Association n'y eussent pas suffi, même en y comprenant la subvention modeste de 1,500 francs accordée par la ville, et c'est grâce au concours gracieux de nombreux amateurs et surtout au dévouement des dames exécutantes, que nous avons dû le succès obtenu par chacune de nos fêtes.

C'est un devoir pour nous de rendre ici à tous nos adhérents et collaborateurs la justice qui leur est due; leur aide précieuse a puissamment contribué à la réussite de notre entreprise; c'est à eux que nous devons de pouvoir dire comme le poëte : *Exegi monumentum*.

L'accueil qu'a reçu la Société philharmonique l'engage à produire mieux encore, et, pour la prochaine saison, elle compte faire entendre à Boulogne quelques-unes des grandes œuvres lyriques dont Paris a eu la primeur aux Concerts populaires du Cirque d'hiver et du Châtelet.

Mais pour arriver à un tel résultat, il faut compter sur des ressources considérables, et notre désir d'aller plus avant dans l'étude de sérieux ouvrages musicaux est limité par cette essentielle condition.

Aussi serons-nous obligé de solliciter une allocation du Gouvere nement, et de la ville de Boulogne, qui nous a déjà témoigné tant de bienveillance, une subvention supplémentaire.

Si, comme nous l'espérons, la demande que nous formulons à ce sujet est favorablement accueillie, notre institution, solidement

assise et disposant ainsi de moyens importants, pourra marcher de pair avec les meilleures Sociétés du même genre fondées en province [1].

A. Reichardt.

Le Président-Fondateur de la Société philharmonique.

XII

MANUSCRIT

N° 390 du fonds espagnol de la bibliothèque nationale

Airs de chansons et de danses italiennes et espagnoles, notés pour la guitare espagnole.

Je croyais me trouver ici en présence de musique du dix-septième siècle, bonne à étudier, soit au point de vue de la tonalité, du système harmonique ou du rhythme; mais j'avais devant moi une véritable énigme impossible à déchiffrer. Le manuscrit étant intéressant et surtout peu connu, j'ai cru devoir vous en donner communication.

Ce manuscrit, relié en veau, date, comme le catalogue l'indique, du dix-septième siècle; il porte au premier folio le titre et la dédicace qui suivent :

« *Libro de vilanelle spagnuole et italiane et sonate spagnuole dell moll' ill^mo Sign^re mio oss^mo, il s^re Filippo Roncherolle, servo di V. S. moll' ill^o Francisco Palumbi.* »

Il est écrit sur quarante-trois feuillets (le 28e est mutilé) de deux cent trente et un millimètres sur cent soixante-trois (classement de 1860, n° 390; Corbie, n° 55. Nouveau classement de 1880 sous le n° 607).

[1] La Société philharmonique ne bornera pas son action aux études musicales, elle l'étendra à un but philanthropique : dès que les ressources dont elle disposera le permettront, un fonds de caisse sera constitué, afin de permettre de venir en aide aux musiciens pauvres ou malades, à leurs veuves et orphelins. La seule condition pour participer à ces secours ou allocations est d'avoir appartenu pendant cinq années consécutives, au moins, aux orchestres de la Société.

Le feuillet qui suit le titre et la dédicace est plié en atlas; il contient une série de plusieurs alphabets gravés en taille-douce portant un titre en français :

FONDEMENT DES LETTRES ITALIENNES.

Immédiatement au-dessous, on y lit dans la même langue la phrase suivante, que le copiste a, sans doute, signée d'un pseudonyme :

« Ne sois honteux de prendre enseigne
« De ce qui n'es compris en ta notice;
« Le bien appris vit honnorablement (*sic*),
« Mais l'ignorant est plain de vice (*sic*).

« ASMYTIRS. »

Les feuillets du manuscrit sont écrits en langue espagnole et en langue italienne, mais ce qui nous offre le plus d'intérêt, c'est la notation employée, qu'il faudrait déchiffrer en trouvant la clef du système et qui figure en tête des romances et des danses.

Cette manière d'écrire la musique diffère totalement des systèmes connus et ne se rapproche ni de près ni de loin des *neumes*, du *plain-chant*, ni de la musique usuelle aux quinzième et seizième siècles; elle ne ressemble pas davantage aux lettres employées par les Grecs et les Romains.

J'ai consulté à ce sujet M. Ernest David, qui vient d'obtenir le prix Bordin pour son travail sur la *notation musicale* en collaboration avec M. Mathis Lussy.

Le savant auteur, se trouvant en présence d'un système inconnu pour lui, a été très-intrigué, et tout en m'assurant qu'il ferait des recherches, m'a engagé vivement à signaler immédiatement cette trouvaille aux érudits qui s'occupent de musique ancienne.

Ce système appartenait-il en propre au seigneur de Roncherolle, ou bien était-il adopté par un groupe de personnes qui n'étaient peut-être que des routiniers intelligents?

Le feuillet cité ci-dessus porte en tête :

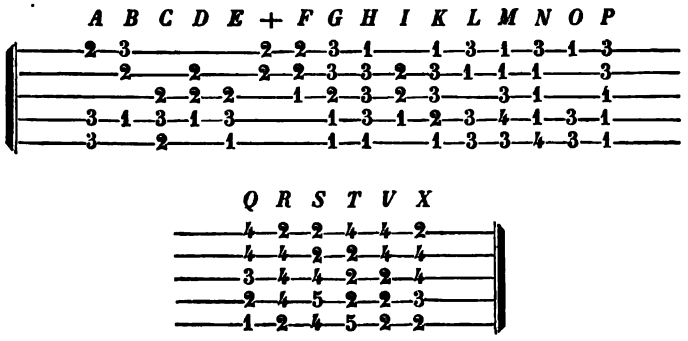
LETTERE DELLA CHITARRA.

Une fois déchiffré, il donnera la clef qui permettra de lire le reste, car il représente la *tablature* de l'instrument, nécessaire éga-

lement au chanteur; il se compose d'une portée de cinq lignes figurant les cordes plutôt que la portée musicale, et surmontée de lettres alphabétiques et d'un signe supplémentaire en forme de croix; sous chaque lettre et à des positions différentes se trouvent placés les chiffres 1 à 5.

Nous en donnons la reproduction.

LETTERE DELLA CHITARRA.



FINIS.

Les lettres indiquent-elles la note chantée, et les chiffres indiquent-ils l'accord du guitariste? tout nous le fait supposer, mais alors comment l'expliquerons-nous? Si nous prenons le système allemand qui correspond aux lettres

C D E F G A B C
ut ré mi fa sol la si ut

nous serons immédiatement arrêtés, puisque nous nous trouvons en présence d'un alphabet complet, I et V remplaçant, selon les cas, J et U; nous avons même la croix qui vient s'y ajouter.

Les lettres, en se suivant, désignent-elles une suite d'octaves? nous en aurions alors trois; or la voix humaine n'a pas cette étendue; si elles servent au contraire pour l'instrument, quel est le rôle des lettres dans la notation placée au-dessus des syllabes de la romance que nous trouverons plus loin?

Quelle est la tonalité de chaque morceau? Quel en est le mode? Quel en est le rhythme? Quelles sont les durées? Nous ne pourrions

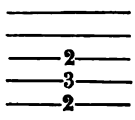
y répondre car aucun signe ne donne d'indication sur ces points.

Passons maintenant aux chiffres placés sur les lignes correspondant sans doute aux cordes : s'ils désignent les doigts, que feronsnous des positions suivantes, où le même chiffre se répète deux ou trois fois?

Exemples :

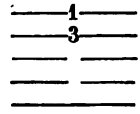
Sous la lettre

C



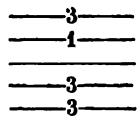
Sous la lettre

H



ou encore mieux sous la lettre

L



Ils ne peuvent encore moins, à notre avis, marquer des accords en prenant 1 pour tonique, 2 pour seconde, 3 pour tierce, etc., car nous n'avons ni sixte, ni septième, ni octave.

Dans l'impossibilité de rien conclure, je crois n'avoir rien de mieux à faire que d'appeler l'attention sur ce curieux manuscrit et ne pouvoir mieux terminer cette communication qu'en mettant sous vos yeux la copie d'une chanson espagnole et d'une danse italienne notées d'après ce système.

COPLA.

F a c a
Sennora si sojs serbida

a c r F
Guital Samano des guande

f i c a
Os dire d'ungierto arnante

a c F r F
Gs porbos guierde sa bida

F i c a
Y podeis estar segura

b c a
Gosguiere por su esposa

SEMDEY (*sic*).

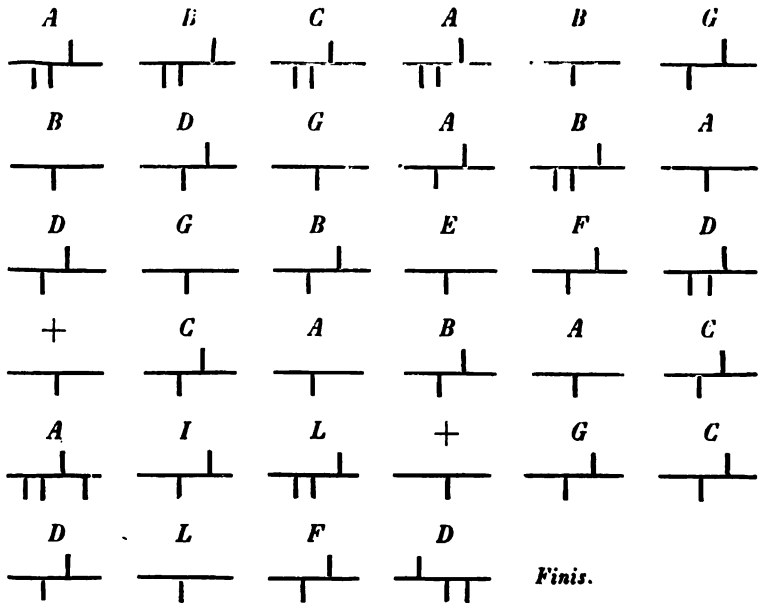
Amostrad gbiala palma
D'essa mano blanco y bella
Os dire aerto por ella
Demnas cosas dsalma
Notenis malu bentura
Siempre sereis benturola
Seguita.

SEMEDAIS (*sic*).

Teneis firme espensamiento
My, seat et corazon
Amoros a condition
Dais con el miracontens
Tambienteneis de natura
Et eser un poco zolosa.

SEMEDA (*sic*).

PASACAGLIESEGUTTE.



Finis.

Dans ce qui précède, la mesure paraît nettement indiquée, elle doit être ternaire; mais nous restons toujours en présence de nos lettres à déchiffrer.

HERVÉ,
Officier d'Académie,
Professeur à l'Association polytechnique,
(Cours de musique instrumentale du IIIe arrondissement).

ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS.

Président

M. Jules FERRY, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Président du Conseil.

Premier vice-président

M. Edmond TURQUET, ✻, Sous-Secrétaire d'État au Ministère des Beaux-Arts.

Deuxième vice-président

M. Louis de RONCHAUD, ✻, secrétaire général de l'Administration des Beaux-Arts.

Secrétaire

M. BAUMGART, chef du bureau des Musées, des Souscriptions et de l'Inventaire des richesses d'art.

Secrétaire adjoint

M. ESCALLIER, sous-chef du bureau des Musées, des Souscriptions et de l'Inventaire des richesses d'art.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

Président

M. BARBET DE JOUY, O✻, administrateur des Musées nationaux, au palais du Louvre.

Vice-président

M. MANTZ (Paul), O✻, critique d'art, sous-directeur au Ministère de l'Intérieur, rue Caumartin, 69.

Secrétaire

M. JOUIN (Henry), attaché à l'Administration des Beaux-Arts, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, rue d'Assas, 78.

Membres

MM. ARAGO (Etienne), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.
BAIGNIÈRES (Arthur), critique d'art, rue du Général Foy, 4.
BURTY (Philippe), ✻, critique d'art, boulevard des Batignolles, 11 *bis*.
CAIX DE SAINT-AYMOUR (de), membre du Conseil général de l'Oise et de la Commission des monuments historiques, rue de Milan, 11 *bis*.
CASIMIR-PÉRIER (Paul), député, rue du Général Foy, 16.
CHAMPFLEURY, ✻, conservateur des collections à la manufacture de Sèvres.
CLÉMENT (Charles), ✻, critique d'art, rue de Berlin, 29.
GONSE, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Favart, 8.
GUIFFREY, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.
HAVARD (Henry), ✻, critique d'art, rue de Boulogne, 31.
HOUSSAYE (Henry), ✻, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.
LAFENESTRE, (Georges), ✻, Inspecteur des Beaux-Arts, commissaire général des expositions d'œuvres d'art, rue Jacob, 23.
LANGLOIS DE NEUVILLE, O✻, directeur des bâtiments civils au Ministère des Travaux Publics, rue d'Amsterdam, 21.
LAUTH, ✻, administrateur de la manufacture de Sèvres.
LIESVILLE (de), publiciste, rue Gauthey, 28.
MICHAUX ✻, chef de la division des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine, rue Reynouard, 69 (Passy).
MONTAIGLON (de), ✻, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.
MUNTZ, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Pernelle, 8.

SCHOELCHER, sénateur, rue Hippolyte Lebas, 1.
VÉRON, rédacteur en chef de la Revue hebdomadaire *l'Art*, avenue de l'Opéra, 33.

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Président

M. GUILLAUME, G✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, boulevard Saint-Germain, 238.

Vice-présidents

MM. CASTAGNARY, conseiller d'État, critique d'art, rue Duperré, 2.
DELABORDE (VICOMTE HENRI), O✵, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.

Secrétaire

M. BALLU (ROGER), inspecteur adjoint des Beaux-Arts, rue Saint-Lazare, 75.

Membres

MM. ABOUT (EDMOND), ✵, critique d'art, rue de Douai, 6.
BARDOUX, député, rue de Naples, 72.
BELLAY, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Blanche, 72.
BERGER (GEORGES), C✵, critique d'art, rue Legendre, 8.
BOESWILWALD, O✵, inspecteur général des monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.
CHARTON, sénateur, rue Saint-Martin, 31 (Versailles).
CHIPIEZ, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Bréa, 20.
DUBOIS (PAUL), O✵, directeur de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.
GRUYER, membre de l'Institut, inspecteur des Beaux-Arts, rue de l'Arcade, 22.
KAEMPFEN, inspecteur des Beaux-Arts, rue Godot de Mauroy, 10.
LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✵, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, rue de l'École de Médecine, 5.
LIOUVILLE, député, quai Malaquais, 3.
LECONTE, député, rue Bonaparte, 27.
MILLAUD (EDOUARD), sénateur, avenue Kléber, 68.

NARJOUX, ✵, architecte de la ville de Paris, rue Vanneau, 29.

NUITTER, ✵, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg Saint-Honoré, 83.

OSMOY (COMTE D'), député, rue Saint-Lazare, 56.

PERRIN (ÉMILE), O✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, administrateur général du Théâtre-Français, rue de Richelieu, 6.

PILLET, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Saint-Sulpice, 18.

RUPRICH-ROBERT, O✵, inspecteur général des Monuments historiques, rue d'Assas, 10.

THOMAS (AMBROISE), GO✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

VAUCORBEIL, ✵, directeur de l'Opéra, rue Caumartin, 18.

II

MEMBRES NON RÉSIDANT ET CORRESPONDANTS

DU COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS

ALLIER. . . . . M. Bariau, conservateur du Musée, à Moulins, *membre non résidant.*

ALPES-MARITIMES. . . M. Chabal-Dussurgey, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Nice, *membre non résidant.*

AUBE . . . . . M. Gréau, président de la Société des Amis des arts, à Troyes, *membre non résidant.*

BOUCHES-DU-RHONE. . MM. Bouillon-Landais, conservateur du Musée, à Marseille, *correspondant.*

Berluc-Pérussis (de), président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, à Aix, *membre non résidant.*

Roux (Jules), président de la Société des Amis des arts, à Marseille, *membre non résidant.*

CALVADOS. . . . . MM. Travers (Emile), archiviste-paléographe, à Caen, *correspondant.*

Colin (Paul), inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Caen, à Paris, *membre non résidant.*

CORSE. . . . . M. Peraldi, conservateur du Musée, à Ajaccio, *correspondant.*

DORDOGNE . . . . . M. l'abbé Cheyssac, curé de Laroche-Chalais, *correspondant.*

DOUBS. . . . . M. Castan (Auguste), ✻, secrétaire de la Société d'émulation du Doubs, *membre non résidant.*

EURE-ET-LOIR. . . . . M. Roussel, propriétaire à Anet, *correspondant.*

GARD . . . . . M. Lenthéric, ingénieur des Ponts et Chaussées, à Nîmes, *membre non résidant.*

GIRONDE.	MM. Vallet, conservateur du Musée de peinture, à Bordeaux, *correspondant*.
	Braquehaye, directeur de l'école municipale de dessin, à Bordeaux, *correspondant*.
	Marionneau, *correspondant*.
HÉRAULT.	M. Michel (Ernest), conservateur du Musée, à Montpellier, *correspondant*.
INDRE-ET-LOIRE. . . .	M. Laurent, conservateur du Musée, à Tours, *correspondant*.
LOIRET.	MM. Noel, professeur d'architecture à l'École de dessin, à Orléans, *correspondant*.
	Marcille (Eudoxe), ✻, conservateur du Musée d'Orléans, *membre non résidant*.
	Edmond Michel, ✻, *membre non résidant*.
MAINE-ET-LOIRE. . . .	MM. Dauban, ✻, conservateur du Musée d'Angers, *correspondant*.
	Port (Célestin), archiviste-paléographe du département, à Angers, *membre non résidant*.
HAUTE-MARNE.. . . .	M. Brocard (Henry), conservateur du Musée, à Langres, *correspondant*.
MAYENNE.	M. Abraham (Tancrède), conservateur du Musée, à Château-Gontier, *correspondant*.
MEURTHE-ET-MOSELLE.	M. Cournault, conservateur du Musée lorrain, à Nancy, *correspondant*.
NORD	MM. Houdoy (Jules), de Lille, ex-administrateur des Musées de Lille, *membre non résidant*.
	Durieux, secrétaire général de la Société d'émulation, à Cambrai, *correspondant*.
	Dutert, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Douai, à Paris, *membre non résidant*.
RHONE.	MM. Rondot (Natalis), à Lyon, *membre non résidant*.
	Mollière, président de la Société des Amis des arts de Lyon, *membre non résidant*.
	Charvet (Léon), inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Lyon, *membre non résidant*.
	Giraud, conservateur du Musée d'archéologie à Lyon, *correspondant*.
	Georges (G.), architecte à Lyon, *correspondant*.

Seine-et-Oise.	M. Délerot, bibliothécaire de la ville de Versailles, *membre non résidant.*
Seine-Inférieure. . .	MM. G. Le Breton, directeur du Musée céramique, à Rouen, *correspondant.*
	Pelletier, président de la Société industrielle, à Elbeuf, *membre non résidant.*
	Hue, conservateur du Musée de Fécamp, *correspondant.*
Tarn	M. Jolibois (Emile), conservateur du Musée, à Albi, *correspondant.*
Vendée	M. Benjamin Fillon, ✻, maire de Saint-Cyr en Talmondois, *membre non résidant.*
Haute-Vienne.	M. Dubouché, ✻, directeur du Musée céramique, à Limoges, *membre non résidant.*

III

RÉCOMPENSES

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ DE 1877 A 1881

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

MARCILLE (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879.

MICHEL (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 3 avril 1881.

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

ALEGRE (Léon), conservateur, fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard), officier d'académie en décembre 1869. — Arrêté du 19 avril 1881.

DURIEUX, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai. — Arrêté du 2 avril 1880.

PORT (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

Officiers d'Académie.

MM.

ABRAHAM (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Goutier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. — Arrêté du 18 avril 1879.

BILLOT (Achille), artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Jura et de la Société d'Émulation du même département. — Arrêté du 20 avril 1881.

BURET, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen. — Arrêté du 20 avril 1881.

BRAQUEHAYE, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Brès, membre de la Société des Amis des arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Brocard (Henry), conservateur du Musée de Langres, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. — Arrêté du 2 avril 1880.

Cambon (Armand), président de la Société des sciences, agriculture et belles-lettres de Tarn-et-Garonne, membre de la Société archéologique du même département, conservateur du Musée de Montauban. — Arrêté du 19 avril 1881.

Chardon, archiviste du département de la Sarthe. — Arrêté du 7 avril 1877.

Cheyssac (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Poitiers, conservateur du Musée d'Angers. — Arrêté du 18 avril 1879.

Delerot, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

Desavary, secrétaire de la Société artésienne des Amis des arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collége de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

Duboz (Félix), secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours. — Arrêté du 19 avril 1881.

Dubroc de Ségange, membre correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Dugasseau, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.

Fillon (Benjamin), à Fontenay (Vendée), membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. — Arrêté du 27 avril 1878.

George, architecte à Lyon (Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Herluison, auteur-éditeur à Orléans (Loiret). — Arrêté du 7 avril 1877.

Hervé, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris — Arrêté du 2 avril 1880.

Jolibois (Emile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. — Arrêté du 18 avril 1879.

Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Laurent, conservateur du Musée à Tours (Indre-et-Loire). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Breton (Gaston), conservateur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Hénaff, inspecteur de l'enseignement du dessin à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Marionneau, secrétaire de la commission municipale du Musée de pein-

ture à Nantes (Loire-Inférieure). — Arrêté du 7 avril 1877.

Michel (Edmond), membre de la Société des antiquaires de France, à Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 27 avril 1878.

Midoux, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

Noel, architecte, professeur à l'Ecole de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

Parrocel, membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille. — Arrêté du 18 avril 1879.

Roman (J.), auteur de l'Inventaire des richesses d'art du département des Alpes-Maritimes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Roussel, propriétaire à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Vidal (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

IV

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

1877-1881.

AISNE

LAON . . . . . Société académique.
SAINT-QUENTIN . . . Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.
VERVINS . . . . . Société archéologique.

ALGÉRIE

ALGER . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Société des Beaux-Arts, sciences et belles-lettres.
CONSTANTINE . . . . Société archéologique.

ALLIER

MOULINS . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES-MARITIMES

NICE . . . . . Société des Beaux-Arts.

ALPES (HAUTES-)

GAP . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ARDÈCHE

LES VANS . . . . . Société historique et archéologique.

ARIÉGE

FOIX . . . . . Société philotechnique.

AUBE

TROYES. . . . . Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres de l'Aube.
— . . . . . Société des Amis des arts.

BOUCHES-DU-RHONE

AIX . . . . . Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres.
MARSEILLE . . . . . Académie des sciences, lettres et arts.
— . . . . . Société de statistique.
— . . . . . Société artistique.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CALVADOS

CAEN. . . . . Société des Beaux-Arts.
FALAISE. . . . . Société d'agriculture, arts et belles-lettres.

CHARENTE

ANGOULÊME. . . . . Société d'agriculture, sciences, arts et commerce de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

LA ROCHELLE. . . . Société des Amis des arts.
SAINTES. . . . . Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis.
— . . . . . Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure.
SAINT-JEAN-D'ANGÉLY. Académie des muses santones.

CHER

BOURGES . . . . . Comité du Musée.
— . . . . . Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

TULLE . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CORSE

AJACCIO. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTE-D'OR

Dijon. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc . . . . Société d'émulation des Côtes-du-Nord.

DORDOGNE

Périgueux . . . . . Société historique et archéologique du Périgord.

DOUBS

Besançon. . . . . Société d'émulation du Doubs.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Montbéliard . . . . Société d'Émulation.

EURE-ET-LOIR

Chartres. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique d'Eure-et-Loir.

FINISTÈRE

Brest. . . . . Société académique.
Quimper . . . . . Société archéologique du Finistère.

GARD

Nîmes . . . . . Comité de l'art chrétien.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société artistique du Gard.
— . . . . . Commission municipale des Beaux-Arts.
— . . . . . Académie de Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse. . . . . Société archéologique du midi de la France.

GIRONDE

Bordeaux . . . . . Société archéologique de la Gironde.
— . . . . . Société philomathique.

HÉRAULT

Montpellier . . . . Société artistique de l'Hérault.

INDRE-ET-LOIRE

Tours . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Touraine.

JURA

Lons-le-Saulnier. . Société d'émulation du Jura.
— . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

LANDES

Dax . . . . . Société de Borda.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy. . . . . Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes. . . . . Commission du Musée municipal de peinture et de sculpture.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure.
— . . . . . Société académique de la Loire-Inférieure.

LOIRET

Orléans . . . . . Société archéologique et historique de l'Orléanais.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.

LOIR-ET-CHER

Blois . . . . . Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société philharmonique.
— . . . . . Société de Sainte-Cécile.

LOT

Cahors. . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
. . . . . Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.

LOT-ET-GARONNE

Agen . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.

MAINE-ET-LOIRE

Angers. . . . . Société académique de Maine-et-Loire.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Comité historique et artistique de l'Ouest.
— . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers.

MANCHE

Saint-Lo. . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Coutances . . . . . Société académique du Cotentin.
Avranches . . . . . Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
Cherbourg . . . . . Société artistique et industrielle.
— . . . . . Société musicale *l'Union cherbourgeoise*.

MARNE

Chalons. . . . . Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne.
Reims. . . . . Société des arts réunis.

MARNE (HAUTE-)

Langres . . . . . Société historique et archéologique.

MAYENNE

LAVAL . . . . . Société des Arts réunis de la Mayenne.
— . . . . . Commission historique et archéologique.

MEURTHE-ET-MOSELLE

NANCY . . . . . Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain.
— . . . . . Association des artistes musiciens de Nancy.

NIÈVRE

NEVERS. . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

NORD

LILLE. . . . . Commission historique du département du Nord.
CAMBRAI . . . . . Société d'Émulation.

OISE

BEAUVAIS. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ORNE

ALENÇON . . . . . Commission des archives.

PAS-DE-CALAIS

ARRAS . . . . . Académie des sciences, lettres et arts.
— . . . . . Union artistique du Pas-de-Calais.
— . . . . . Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
— . . . . . Commission des antiquités départementales.
— . . . . . Société artésienne des Amis des arts.
BOULOGNE-SUR-MER . Société boulonnaise des Amis des arts.

PYRÉNÉES (BASSES-)

BAYONNE . . . . . Société des sciences, lettres et arts.
PAU . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

PERPIGNAN . . . . . Société scientifique, agricole et littéraire.

HAUT-RHIN (PARTIE FRANÇAISE DU)

BELFORT . . . . . Société belfortaine d'Emulation

RHONE

LYON. . . . . Société littéraire, historique et archéologique.
— . . . . . Société académique d'architecture.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art du Rhône.

SAONE-ET-LOIRE

AUTUN . . . . . Société éduenne des lettres, sciences et arts.

SARTHE

LE MANS. . . . . Commission départementale pour la conservation des monuments.
— . . . . . Société historique et archéologique du Maine.
— . . . . . Société française d'archéologie (subdivision de la Sarthe).

SAVOIE

CHAMBÉRY . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Cercle choral et cercle musical.
— . . . . . Orphéon chambérien.

SEINE-ET-MARNE

MEAUX . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
PROVINS. . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.

SEINE-ET-OISE

VERSAILLES. . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des sciences morales, lettres et arts de Seine-et-Oise.

SEINE-INFÉRIEURE

DIEPPE. . . . . Société des Amis des arts.
ELBEUF. . . . . Société industrielle.
HAVRE (LE). . . . . Société havraise d'études diverses.
— . . . . . Société Sainte-Cécile.

ROUEN . . . . . Société libre d'Émulation du commerce et de l'industrie.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société artistique de Normandie.

TARN

ALBI . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn.

TARN-ET-GARONNE

MONTAUBAN. . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

VAR

DRAGUIGNAN. . . . . Société d'études scientifiques et archéologiques.
TOULON. . . . . Académie du Var.

VENDÉE

LA-ROCHE-SUR-YON. . Société d'émulation de la Vendée.

VIENNE

POITIERS . . . . . Société des archives historiques du Poitou.
— . . . . . Académie des Beaux-Arts.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des antiquaires de l'Ouest.

VIENNE (HAUTE-)

LIMOGES . . . . . Société archéologique et historique du Limousin.

VOSGES

SAINT-DIÉ. . . . . Société philomathique vosgienne.
ÉPINAL. . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Procès-verbaux des séances 3
Discours de M. Lauth, président de la séance du 20 avril 4
Communications et lectures 9
Discours de M. Kaempfen, président de la séance du 21 avril. 11
Communications et lectures 16
Discours de M. Henry Havard, président de la séance du 22 avril. 18
Communications et lectures. 23
Rapport sur les travaux de la section de l'Enseignement du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, par M. Roger Ballu, secrétaire de la section, inspecteur adjoint des Beaux-Arts. 25
Rapport sur les travaux relatifs à l'Histoire de l'Art, par M. Henry Jouin, secrétaire de la section, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France 30
Séance générale du 23 avril.. 42
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts 43
Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts. 59

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART.

I. Un château Renaissance du département de la Mayenne. — M. Tancrède Abraham. 63
II. Le Bronzino du Musée de Besançon. — M. Auguste Castan. 69
III. Jean-Michel Verdiguier, sculpteur provençal. — M. Bouillon-Landais. 100
IV. Les sculpteurs Boitteau. — M. A. Durieux. 113
V. Rodolphe Kreutzer, musicien. Sa vie, son œuvre. — M. Jules Vasseur. 136
VI. Montesquieu considéré comme critique d'art.—M. Charles Marionneau. 144
VII. Actes concernant la famille de Brosse à Verneuil-sur-Oise. — M. le comte de Marsy. 159
VIII. Fortifications de Cahors. Tour et corps de garde de la Barre. — M. François Cangardel 161

Pages.

IX. Notice sur les anciennes mosaïques trouvées à Cahors. — M. Jacques MALINOWSKI. 167
X. Un mémoire inédit sur la manufacture de porcelaine de Sèvres. — M. Gaston LE BRETON 176
XI. Note sur un manuscrit de la Bibliothèque publique d'Albi. — M. Émile JOLIBOIS 187
XII. Les instruments de musique au XIVe siècle d'après Guillaume de Machaut. — M. Émile TRAVERS 189
XIII. Carrelage de l'église de Belleperche (XIIIe siècle). — M. F. POTTIER. 225
XIV. La royauté des Braies. Concours annuel et régional de spectacles à Laon pendant les XVe et XVIe siècles. — M. Édouard FLEURY. 230

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN.

I. De l'enseignement du dessin dans l'instruction primaire et secondaire. — M. Léon LANDMANN. 255
II. Histoire des écoles de dessin d'Arras. — M. Victor ADVEILLE 261
III. Des expositions annuelles des écoles de dessin de la Mayenne. — M. GEORGET. 267
IV. Organisation de l'exposition des Beaux-Arts de Tours (mai 1881). — M. DUBOZ. 268
V. Histoire et organisation du Musée de Montauban. — M. Armand CAMBON. 272
VI. Le Musée de Fécamp. — M. Charles HUE. 277
VII. Du vandalisme dans l'art chrétien monumental, et des moyens d'y remédier. — M. l'abbé CORBIN. 281
VIII. De la classification des œuvres d'art. — M. Léon VIDAL. 286
IX. La Société des amis des arts de Marseille. — Jules-Ch. ROUX. 295
X. La Société philharmonique de la Rochelle. — M. E. SIMONNEAU 301
XI. La musique à Boulogne-sur-Mer. — M. A. REICHARDT. . 306
XII. Manuscrit n° 390 du fonds espagnol de la Bibliothèque nationale. *Airs de chansons et de danses italiennes et espagnoles, notés pour la guitare espagnole.* — M. HERVÉ. 316

ANNEXES.

I. Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements . . 325
§ I. Section de l'Histoire de l'Art. 325
§ II. Section de l'Enseignement. 327

Pages.

II. Membres non résidant et correspondants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 329
III. Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 332
IV. Sociétés correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts et la commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 1877-1881 335

PARIS. TYPOGRAPHIE E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.